

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE ROMAN GOTHIQUE ANGLAIS DES ORIGINES (1764-1824)

ET L'EXPÉRIENCE DU SACRÉ.

UNE RÉACTUALISATION DE SYMBOLES ET DE STRUCTURES

RELIGIEUSES ARCHAÏQUES

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

STÉPHANIE DURAND

MARS 2008

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Pour Nathaniel, dont la gestation et les premiers mois de vie furent parallèles à la venue au monde de ce mémoire et grâce à qui mon désir de porter à terme cet écrit fut encore plus fort.

Merci à Danielle Aubry pour avoir dirigé ce mémoire avec précision et sensibilité à travers les aléas de sa vie et de la mienne.

Merci à Francis et à mes parents pour leur appui indéfectible et leur amour inconditionnel.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION	1

CHAPITRE I

L'APPROCHE RELIGIOLOGIQUE DU ROMAN GOTHIQUE

1.1 Roman gothique et religiosité	
1.1.1 Au-delà des stéréotypes	6
1.1.2 Muthos et logos. Raison et irrationalité	10
1.2 L'expérience du sacré	
1.2.1 Le numineux	15
1.2.2 Le surnaturel	17
1.2.3 Le mystère	21
1.2.3.1 Le terrifiant (<i>le mysterium tremendum</i>)	22
1.2.3.2 Le fascinant (<i>le mysterium fascinans</i>)	28
1.2.4 La transcendance	30
1.2.5 Le sublime	36

CHAPITRE II

LES COMPOSANTES SYMBOLIQUES DU ROMAN GOTHIQUE

2.1 L'expression de la démesure sublime	39
2.1.1 L'obscurité et le silence	40
2.1.2 La grandeur et le pouvoir	45
2.2 Des lieux initiatiques	
2.2.1 Les seuils et les escaliers	48
2.2.2 Les souterrains	50
2.2.3 La lune et la nuit	55

2.2.4 Le labyrinthe	57
2.2.5 Perversion du décor	60
2.3 Les personnages numineux	62
CHAPITRE III	
L'INVASION DU CHAOS	
3.1 Les espaces sacrés et la menace du chaos	70
3.2 Les excès et les transgressions	
3.2.1 Le temps profane et le temps sacré	75
3.2.2 Passion et imagination	81
3.3 L'évolution du récit	
3.3.1 La linéarité classique. Enfermement et fuite	87
3.3.2 La fragmentation frénétique. Le chaos formel	90
3.4 De la renaissance à la régénérescence	
3.4.1 La quête identitaire de l'héroïne. De l'individuel au collectif	92
3.4.2 La quête inachevée du tyran	97
CONCLUSION	103
BIBLIOGRAPHIE	110

RÉSUMÉ

La postérité du roman gothique anglais des origines (1764-1824) dans lequel on trouve le germe de genres aussi populaires aujourd'hui que la littérature fantastique, le récit d'horreur ou le roman policier prouve qu'une réelle fascination émane de ces textes. Afin d'en dégager la profondeur et d'expliquer cette fascination qui perdure malgré les réserves d'une partie de la critique, le présent mémoire se propose de débusquer au sein de cinq des premières œuvres majeures et représentatives de ce genre la présence d'une expérience universelle, celle du sacré. C'est donc dans une perspective religiologique que les textes sont étudiés, ce qui s'avère d'autant plus pertinent que cet angle d'analyse n'a encore été qu'effleuré par les spécialistes du genre. Ce n'est pas un hasard si des concepts comme le surnaturel, le mystérieux et le terrifiant, servant à définir le roman gothique, constituent également des termes-clés à la base de toute analyse religiologique. Leur examen permet en effet de souligner la présence, dans ces romans, d'une interrogation sur l'identité, sur les origines et sur le tout autre.

Endroits sombres ou grandioses, paysages vertigineux et verticalité des constructions; les décors et l'atmosphère, créés suivant les théories d'Edmund Burke, sont sublimes et inspirent la transcendance. De même, qu'il soit question des lieux souterrains et labyrinthiques qui évoquent la Terre-Mère ou des personnages puissants et tyranniques qui s'avèrent numineux, diverses composantes caractéristiques du gothique se révèlent donc symboliques. Ensemble, ces éléments contribuent à la révélation de structures religiologiques archaïques allant de périples initiatiques effectués par les héroïnes à la succession permanente du cosmos et du chaos, la venue de ce dernier se trouvant favorisée par les transgressions et les excès des tyrans.

Au terme de l'étude, nous sommes à même de constater que plus encore qu'à une renaissance individuelle, c'est à une régénérescence collective que la quête identitaire de l'héroïne aboutit et que l'analyse religiologique permet d'affirmer l'importance de la collectivité et des rôles sociaux par opposition à l'individualisme et à l'égoïsme qu'incarne le tyran. Cette approche marque ainsi sa différence envers les études plus individualistes, psychologiques ou historiques souvent menées sur le roman gothique.

Mots-clés : XVIII^e ET XIX^e SIÈCLES, ROMAN GOTHIQUE, SACRÉ, ANALYSE RELIGIOLOGIQUE, SUBLIME, SYMBOLES

INTRODUCTION

Avec ses histoires aussi macabres, cruelles et excessives que sentimentales et sublimes ; avec ses châteaux aux hautes tours et ses paysages grandioses ; avec ses héroïnes, ses tyrans et ses fantômes, le roman gothique fascine. Ayant servi à « distraire une minorité passablement cultivée¹ » de son apparition, en 1764, avec *Le château d'Otrante* de Walpole, jusqu'aux alentours de 1792, il gagne ensuite en popularité, bien qu'il demeure longtemps mal vu des milieux très conservateurs. Les périodiques de l'époque (*Tatler*, *Spectator*, *Rambler*, *Adventurer*) le critiquent en particulier comme ils attaquent le roman populaire en général, mais les mensuels de critique littéraire (*Monthly*, *Critical*, *Analytical*) rendent compte de son évolution et de sa popularité croissante. S'il se développe d'abord en Angleterre dans la seconde moitié du XVIII^{ème} siècle, le roman gothique exerce ensuite une influence durable en France, où il sera plutôt nommé « roman noir » et aura des répercussions jusqu'en Amérique, même au Québec². Sa postérité est remarquable. On peut en effet présumer qu'il se trouve à l'origine, ou qu'il a du moins fortement influencé, des genres et courants aussi divers que le romantisme, apparu sensiblement à la même époque, le mélodrame, le roman fantastique, le roman d'horreur et la littérature de science-fiction.

Mais qu'est-ce qui fascine tant dans le roman gothique ? Pour sûr, il semble se trouver dans ce genre littéraire quelque chose qui nous interpelle profondément, puisqu'il inspire toujours des auteurs d'aujourd'hui s'inscrivant dans la suite directe des œuvres originales. Il s'agit d'ailleurs d'auteurs aussi populaires que Stephen King ou Anne Rice, sans parler d'auteurs du passé, comme Bram Stoker, dont la principale

¹ R. D. Mayo, « Étiologie du roman gothique », in Liliane Abensour et Françoise Charras (dir.), *Romantisme noir*, Paris, Éditions de l'Herne, 1978, p. 288.

² Voir Michel Lord, *En quête du roman gothique québécois 1837-1860*, Québec, Nuit Blanche éditeur, 1994, 177 pages.

création (pour ne pas dire « créature »), *Dracula*, stimule encore les imaginations. Liliane Abensour souligne qu'en ce qui concerne la littérature gothique, « à chaque époque, l'écho résonne différemment³ » et donc, l'essence du roman gothique demeure actuelle. Mais en quoi? Plusieurs se sont évidemment posé la question et la présente étude s'inscrit dans la suite d'analyses psychanalytiques, féministes, historiques ou autres ayant proposé diverses explications. Mais tandis que les analyses historiques ou féministes peuvent spéculer sur les conditions de l'apparition du roman gothique et tenter d'expliquer la fascination éprouvée par les lecteurs de l'époque en invoquant la critique implicite du patriarcat qu'il met en scène ou une présumée influence de la Révolution française, la question demeure : que recèle le roman gothique qui puisse encore toucher les lecteurs d'aujourd'hui?

Parce que l'avancée de la science et la diversité des connaissances poussent à présent à une classification et à une spécialisation de plus en plus grandes, il apparaît intéressant, pour répondre à la question, d'avoir recours à des outils autres que littéraires. Roger Caillois, dans l'avertissement précédant son ouvrage *Le mythe et l'homme*, explique en ce sens :

Les multiples formes que revêtent les démarches de l'imagination ne paraissent pas avoir été souvent étudiées dans leur ensemble. Au lieu de les éclairer l'une par l'autre, on fait de l'histoire littéraire, de la mythographie, de la psychologie normale ou pathologique, etc., autant de provinces autonomes où l'on émiette arbitrairement l'unité de la vie et de l'esprit⁴.

Le recours à diverses disciplines ne peut que recréer les liens qu'on ne voit plus, mais qui n'en existent pas moins entre les divers aspects de la vie et de l'homme ; recoller, en somme, les morceaux d'un grand tout fragmenté. Sous cet angle, il semble pertinent d'envisager une approche plus globale du roman gothique pour trouver réponse au problème énoncé. C'est ce que l'étude du genre dans une perspective religiologique permettra.

³ Liliane Abensour et Françoise Charras (dir.), *Le romantisme noir*, Paris, Éditions de l'Herne, 1978, p. VI.

⁴ Roger Caillois. *Le mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, 1972, p. 9.

Il apparaît en effet que la littérature, s'intéressant aux productions de l'esprit humain qui cherche à s'exprimer et à comprendre, partage certaines préoccupations avec la religion. Plus encore, la similarité entre les concepts servant à définir le sacré et plusieurs notions fréquemment associées au roman gothique met sur la piste d'une possible analyse religiologique du roman gothique. En effet, la place centrale accordée aux termes « surnaturel », « mystère » ou « terreur » dans l'analyse religiologique comme dans la définition du roman gothique indique un lien manifeste entre le sacré et les romans anglais qui font l'objet de cette étude. Quelques critiques littéraires (Varma⁵, Lévy⁶ et Varnado⁷) ont déjà fait état de ces rapports, mais tandis que Varma se limite à quelques considérations sur la manifestation du numineux dans le roman gothique, Lévy effleure le sujet avant de verser dans une analyse psychanalytique et onirique. Le propos de la première partie de ce mémoire s'approche davantage de celui de Varnado, mais les réflexions de ce dernier s'élaborent sur moins d'une dizaine de pages et s'appliquent à des œuvres gothiques plus tardives que nous pourrions qualifier de néogothiques.

Cherchant à pousser plus loin l'analyse, le présent mémoire s'intéressera à l'expérience du sacré qui se manifeste dans le roman gothique anglais des origines, écrits entre 1764 et 1824, et aux symboles et structures religieuses archaïques qu'on y retrouve. Cinq œuvres particulièrement représentatives du genre composeront le corpus littéraire principal, à savoir : *Le château d'Otrante* (1764) de Horace Walpole, *Les mystères d'Udolphé* (1794) et *L'Italien ou le Confessionnal des pénitents noirs* (1796) d'Ann Radcliffe, *Le Moine* (1797) de Matthew Gregory Lewis et *Melmoth ou l'homme errant* (1824) de Charles Robert Maturin. Il s'agit des œuvres fondatrices du genre ; œuvres que la qualité de leur composition et l'originalité dont elles faisaient

⁵ Devendra P. Varma, *The Gothic Flame*, New-York, Russell and Russell, 1966, 264 pages.

⁶ Maurice Lévy, *Le roman « gothique » anglais, 1764-1824*, Toulouse, Publications Faculté des lettres et sciences humaines de Toulouse, 1968, 750 pages.

⁷ S. L. Varnado, « The Idea of the Numinous in Gothic Literature », in Peter B. Messent (dir.), *Literature of the Occult*, Englewood Cliffs, N.J., Prentice Hall, 1981, 188 pages (pp. 51 à 56).

déjà montre à l'époque de leur création permettent de considérer comme étant majeures ou, pour ainsi dire, classiques.

Ainsi, il s'agira de découvrir par quels moyens littéraires le roman gothique parvient à exprimer une expérience du sacré, quels sont les symboles et les structures religieuses archaïques qui le composent, comment ils se manifestent, ce qu'ils signifient et ce qu'ils apportent de nouveau à l'interprétation du roman gothique. Pour ce faire, au cours du premier chapitre, le sujet sera d'abord traité d'un point de vue théorique. La critique du roman gothique sera exposée pour mieux être contestée et la clarification des rapports entre logos et mythos démontrera l'importance de la pensée mythique et introduira le questionnement sur l'identité, sur les origines et sur le tout autre qui constitue la toile de fond de ces romans. La définition des concepts de « numineux », « surnaturel », « transcendance », « mystère » et « sublime » et la compréhension de ces termes dans un sens religiologique contribueront à l'appréhension de la profondeur du roman gothique et permettront de constater la pertinence de ceux-ci dans l'analyse de ce dernier. Il sera alors question des sentiments, analogues à ceux qu'engendre l'expérience du sacré, que le genre suscite et qui sont intrinsèquement liés à l'expérience du surnaturel. Sur ce point, les thèses de Rudolf Otto sur le sacré serviront de principal appui théorique.

Le deuxième chapitre explore certaines composantes du roman gothique à la lumière, entre autres, des considérations précédentes et des théories de Mircea Eliade qui permettront de décrypter leur symbolisme. Le sublime, concept dont la théorisation par Edmund Burke au XVIII^{ème} siècle a ouvertement inspiré les auteurs gothiques dans leur création d'une atmosphère particulière, et l'intense expérience qu'il engendre sera le premier élément analysé. Puisque le sublime s'exprime notamment dans la verticalité des paysages gothiques, cela nous conduira à examiner les principaux décors du roman gothique et à découvrir les symboliques féminines et initiatiques qu'ils cachent. Des personnages pouvant être qualifiés de numineux retiendront ensuite l'attention. Par leur dualité, ces êtres puissants à l'essence surnaturelle entraînent le roman gothique jusqu'aux limites du bien et du mal.

Ces éléments serviront à leur tour à mieux saisir l'ensemble d'une intrigue gothique type et lors du troisième chapitre, la structure du roman gothique, particulièrement sa finale, sera observée afin de révéler les schémas religiologiques qui s'y actualisent. L'étude de la présence invasive du chaos qui étend son emprise jusqu'au cœur même de l'héroïne, tout comme il façonne la forme du roman gothique de l'école frénétique nous permettra d'aborder la mise en place d'espaces et de temps sacrés et profanes dans le roman gothique et l'inéluctabilité du cycle cosmos / chaos. Les transgressions qui ponctuent les romans à l'étude feront ensuite l'objet d'une comparaison révélant les multiples manières dont les auteurs présentent l'excès. À ce moment, il apparaîtra que la renaissance individuelle et la régénérescence collective marquent ces romans préoccupés par les problèmes de l'identité et de la continuité, mais que les destins des divers types de personnages proposent des finalités quelque peu différentes. Des divergences entre les écoles du roman gothique en ce qui concerne le choix et l'emploi de certains symboles et de certaines structures religieuses devraient apparaître.

CHAPITRE I

L'APPROCHE RELIGIOLOGIQUE DU ROMAN GOTHIQUE

Nous cheminons hors du centre. ON [souligné dans le texte] nous signifie que le lieu est inaccessible : voici des montagnes, des précipices, des pièges, des embuscades. Où est la mode? Nulle part. Où est le sentiment? Dans le lecteur. Où est la date? Loin de tout calendrier. Où est la vie? Dans la proximité de la mort. Qui peut déprécier cela? Celui qui s'aveugle. Le roman noir nous libère-t-il? Non. Il a le courage de nous enfoncer dans le sein de notre condition. Nous sommes mortels, et le roman dit « noir » nous parle, avec des politesses parfois exagérée, de la mort. Quoi d'autre? Nous n'en sommes plus à devoir, ou à pouvoir, l'imiter. Le lecteur renâcle, récuse, refuse, s'enfuit? C'est qu'il a peur de ce lui-même qui est niché en lui.

Hubert Juin
« Lettre »

1.1 Roman gothique et religiosité

1.1.1 Au-delà des stéréotypes

La popularité du roman gothique n'a empêché en rien les critiques de l'époque, ni ceux d'aujourd'hui d'ailleurs, d'attaquer parfois férocelement le genre. Il est bien entendu trop facile de ne faire qu'une lecture superficielle du roman gothique, et une telle lecture ne peut que lui être défavorable. On ne remarque alors que les éléments de la « recette » gothique (Denis Mellier parle d'une « littérature stéréotypée¹ ») qui se compose notamment, selon un critique excédé de la popularité

⁸ Denis Mellier, *La littérature fantastique*, Paris, Seuil, 2000, p. 19.

du genre, d'« un vieux château dont la moitié est en ruine, un long corridor avec beaucoup de portes, dont plusieurs doivent être cachées, trois cadavres encore tout sanglants⁹ », etc. Une pareille énumération évite bien toute analyse. Elle présente le roman gothique tel un amalgame de clichés et lui reproche implicitement sa sérialité. Il est vrai que de nombreux éléments reviennent de roman en roman et la simple juxtaposition de composants jugés « gothiques » ne suffit pas à produire une œuvre riche de signification. En ce sens, il faut reconnaître que l'ensemble de la production gothique n'est pas d'égale qualité. Il importe donc de distinguer les œuvres originales des Walpole, Radcliffe, Lewis, Maturin, Reeve, Lee et quelques autres, de celles de leurs imitateurs moins talentueux et moins innovateurs qui ont profité de la popularité du genre pour pondre de pâles copies. Les œuvres fertiles et leurs stériles imitations sont donc classées sous une même étiquette, c'est pourquoi la profondeur des œuvres majeures passe souvent inaperçue. Ainsi, malgré son importance, Walpole demeure l'un des auteurs les plus critiqués jusqu'à aujourd'hui. Dans un texte publié en 1980, Brendan Hennessy affirme :

The pace and clarity that propel the story work against mystery [...]. The plot is too convoluted and the machinery appears too quickly [...]. Since the characters lack individuality, the reader is not sufficiently involved. They twist and turn like puppets, bewilderingly gushing tears one moment and declaiming stoic sentiments¹⁰.

Bien qu'il n'ait pas tout à fait tort, dans une perspective religiologique, nous verrons que le texte de Walpole s'avère pourtant des plus significatifs. Il y a donc un intérêt à chercher en quoi consiste le roman gothique, ce qu'il exprime et ce que révèlent les stéréotypes qui reviennent de roman en roman, au-delà de la surface narrative.

En effet, ne considérer les éléments du roman gothique que pour ce qu'ils semblent être au premier degré donne l'impression d'une littérature souffrant d'une inanité de la forme, alors que « le *gothique* est moins une convention établie, que la manière, par le biais d'une convention prétendue, de permettre au non-dit de

⁹ Francis Lacassin, « Quand les statues saignaient du nez », *Romans terrifiants*, Paris, Laffont, 1984, p. VII.

¹⁰ Brendan Hennessy, « The Gothic Novel », *British Writers*, New-York, Charles Scribner's sons, vol. II, 1980, p. 327.

filtrer¹¹ ». Refuser de s'attarder à sa signification symbolique, c'est passer à côté de son sens et occulter l'importance de ces productions dans l'histoire littéraire. De la même façon, l'homme moderne ne peut comprendre la dévotion de l'homme religieux devant une pierre ou un bout de bois, puisqu'il ne voit qu'une pierre ou un bout de bois. L'objet est limité à sa signification première. Dans le symbolisme religieux, l'objet sacré garde sa fonction première et matérielle, mais en acquiert également une autre qui le transcende. La pierre demeure une pierre avec sa fonction et ses propriétés de pierre, l'homme religieux le comprend, mais la pierre signifie aussi, dans le système de représentation de cet homme, un lien avec le tout-puissant, et c'est cet aspect, et non l'objet lui-même, qui est alors vénéré. L'analyse symbolique permet donc de comprendre la fascination qu'exercent ces romans en révélant leur profondeur plutôt qu'en les jugeant superficiellement.

Annie Le Brun, quant à elle, parle de « la désarmante naïveté de ces livres, ourlée, festonnée, dentelée d'un mauvais goût définitif¹² », mais elle se reconnaît pourtant fascinée depuis nombre d'années par ces romans, de même qu'elle affirme d'un même souffle que « ces livres échappent au temps qui les a vus naître¹³ ». Ainsi, au-delà, des apparences et de la mauvaise première impression qu'il leur arrive de laisser, les romans gothiques ont un écho dans l'âme humaine, et c'est pourquoi Annie Le Brun poursuit en se questionnant avec justesse :

Ainsi, né avec la modernité, un lieu archaïque continuait de jeter son défi. Du fond de quelle mémoire, le roman noir revenait-il me hanter? [...] De n'avoir jamais vraiment cessé de reparaitre à l'horizon de l'aventure mentale des deux derniers siècles, ces châteaux imaginaires recelaient-ils donc la part maudite de notre pensée¹⁴?

Universalité donc, du roman gothique, qui nous interpelle en profondeur et qui fait appel, pour ce faire, directement à l'émotion ; non seulement aux émotions qui habitent en chacun de nous, mais de façon plus large à des archétypes que partagent tous les hommes depuis des temps archaïques.

¹¹ Hubert Juin, *op.cit.*, p. 339.

¹² Annie Le Brun, *Les châteaux de la subversion*, Paris, Gallimard, 1982, p. 11.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*, p. 10.

Du mythe à la religion et à la littérature, c'est toujours la faculté d'imagination de l'homme qui est sollicitée et ce, dans un même but : trouver des réponses à nos interrogations métaphysiques. Selon Karen Armstrong, qui s'intéresse à l'évolution du mythe et de la pensée religieuse à travers l'histoire, les mythes donnent un sens à la vie. Elle affirme à cet égard que « depuis les premiers temps nous inventons des histoires qui nous permettent de situer notre vie dans un plus vaste cadre, nous révèlent une trame sous-jacente, et nous font percevoir que, malgré toutes les épreuves déprimantes et chaotiques du contraire, la vie a un sens et une valeur¹⁵ ». Elle qualifie de surcroît la mythologie de « forme d'art¹⁶ », alors qu'elle est plus souvent perçue comme une forme primitive de religion. Certains romans ou genres littéraires peuvent donc provoquer une expérience semblable à l'expérience religieuse et remplir les mêmes fonctions. En ce sens, Armstrong explique que

[s]'il est écrit et lu avec une attention sérieuse, un roman, comme un mythe ou toute autre grande œuvre d'art, peut devenir une initiation qui nous aide à accomplir un douloureux rite de passage, d'une phase de notre vie à une autre, d'un état d'esprit à un autre. Un roman, comme un mythe, nous apprend à voir le monde différemment ; il nous montre comment regarder dans notre propre cœur et voir notre monde selon une perspective qui dépasse notre intérêt personnel. Si les chefs religieux de profession ne sont pas capables de nous enseigner le savoir mythique, sans doute se peut-il que nos artistes et nos écrivains créateurs assument ce rôle sacerdotal et apportent une nouvelle perception à notre monde perdu et saccagé¹⁷.

Les romans gothiques remplissent particulièrement bien cette fonction, notamment en mettant en scène des quêtes initiatiques, ce sur quoi nous reviendrons, mais surtout en abordant les thèmes de la quête d'identité et des origines et la question des liens entre la vie et la mort. Qui sommes-nous? D'où venons-nous? Où allons-nous? À ces questions primordiales le roman gothique tente d'apporter ses réponses. Il le fait en reproduisant des schémas archaïques et en utilisant des personnages qui, s'ils semblent stéréotypés, sont pourtant, à la manière des personnages de tragédies grecques, des archétypes et des représentants sociaux :

Nous voulons tous savoir d'où nous venons [...]. Nous voulons aussi savoir où nous allons [...]. Et nous voulons expliquer ces moments sublimes où nous semblons transportés au-delà

¹⁵ Karen Armstrong, *Une brève histoire des mythes*, Montréal, Boréal, 2005, p. 8.

¹⁶ *Ibid.*, p. 13.

¹⁷ *Ibid.*, p. 141.

de nos préoccupations ordinaires. Les dieux aidaient à expliquer l'expérience de la transcendance. La philosophie pérenne exprime notre sens inné que les êtres humains et le monde matériel ne sont pas aussi simples que l'on croit¹⁸.

Ainsi, par le biais de la littérature comme de la mythologie, l'homme cherche à comprendre le monde et sa place au sein de celui-ci en se questionnant sur son identité d'un point de vue aussi bien personnel que social. Le roman gothique se prête particulièrement bien à la poursuite de cette quête.

1.1.2 *Muthos* et *logos*. Raison et irrationalité

L'homme des temps passés assumait sa relation au divin et reconnaissait son désir de vivre auprès des dieux dont il inventait les histoires. Ces histoires, c'est-à-dire les mythes, enseignaient notamment à l'homme comment vivre. La pensée mythique (le *muthos*) primait donc sur la pensée logique (le *logos*). Avec l'évolution technique, puis scientifique, notre conception du monde a changé. Il est devenu facile de croire que la science apportera toutes les réponses et que les mythes, qui servent en partie à expliquer le fonctionnement du monde, n'ont plus d'utilité. Mais ces histoires ont d'autres fonctions et si

[l]e naturalisme scientifique considère le monde comme s'expliquant par des causes; la religion au contraire implique le sentiment du mystère de l'univers. M. Otto s'efforce de montrer que ces deux conceptions, loin de s'exclure, se complètent. Même soumis à des lois, le monde reste mystérieux ; les mystères que présente la nature et la vie humaine sollicitent l'esprit à s'élever au-dessus de la conception scientifique du monde. À côté et au-dessus de la conception scientifique, il y a donc place pour la conception religieuse¹⁹.

À cet égard, les progrès scientifiques qui diminuent l'emprise de la superstition sur la population en remplaçant la magie par la science n'amenuisent pas pour autant le besoin de religiosité. Au contraire, on pourrait même dire que plus la désacralisation s'intensifie et plus le besoin de religiosité s'accroît, de même que plus la raison a d'emprise, plus l'esprit a besoin d'évasion pour pallier l'excès opposé. Les rapports qu'entretiennent ces contraires sont si étroits que Lévy fait même de la valorisation de la raison et du passage du *muthos* au *logos* des conditions de la redécouverte du

¹⁸ *Ibid.*, p. 12.

¹⁹ André Jundt, « Introduction », in Rudolf Otto, *Le Sacré*, Paris, Payot, 2001[1949], p. 9.

Merveilleux et, par conséquent, de la naissance du gothique grâce auquel, à la fin d'une période centrée sur la raison, le surnaturel revient dans la littérature :

le fantastique ne pouvait se manifester Outre-Manche qu'après que la société anglaise fut passée de l'âge magique à l'âge scientifique. Il fallait qu'elle éprouvât la nostalgie du Merveilleux évacué par la raison pour lui rendre le droit de cité dans le seul cadre où il pût devenir inquiétant, celui de la réalité quotidienne²⁰.

Ainsi, bien qu'un passage s'effectue de la croyance au surnaturel à la pensée scientifique à mesure que l'on s'éloigne du Moyen Âge, le mystérieux et le merveilleux ne sauraient être évacués. On ne s'éloigne de la pensée mythique que pour mieux y revenir et invariablement, le mouvement de balancier, du *muthos* au *logos*, finit pas s'inverser et tendre vers le *muthos*.

L'homme ne prend pourtant pas toujours conscience de l'importance du *muthos* et, par conséquent, de son propre besoin de religiosité, cependant :

un homme uniquement rationnel est une abstraction ; il ne se rencontre jamais dans la réalité. Tout être humain est constitué à la fois par son activité consciente et par ses expériences irrationnelles. Or, les contenus et les structures de l'inconscient présentent des similitudes étonnantes avec les images et les figures mythologiques²¹.

Depuis l'ère moderne, l'homme aurait en fait plutôt tendance à vivre une désacralisation de son monde lui laissant croire qu'il n'a plus de besoins religieux. Mais il y a une grande différence entre la religion (qui est l'institutionnalisation d'une certaine expérience du sacré) et la religiosité (qui s'affirme même chez l'athée). Par exemple, accorder à un lieu ou à une date une signification particulière, c'est déjà entrer en mode de pensée symbolique et manifester une forme de religiosité. En ce sens, la critique du catholicisme²² que l'on remarque dans les romans gothiques anglais n'empêche pas qu'on y retrouve l'expression d'une grande religiosité, puisque

²⁰ Maurice Lévy, *Le roman « gothique » anglais 1764-1824*, Paris, Albin Michel, 1995, p. 619.

²¹ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965, p. 177.

²² Les auteurs de romans gothiques, principalement des protestants, dénoncent ce qu'il considèrent comme les méfaits du catholicisme. Nombreux sont d'ailleurs les commentateurs à voir dans le roman gothique une illustration de la chute de la féodalité et une charge contre le catholicisme. En effet, on critique la vie monacale aussi bien que l'Inquisition et « la tendance anticatholique de l'époque se fait sentir chez les romanciers de ce genre » (Alice M. Killen, *Le roman terrifiant ou roman noir de Walpole à Radcliffe*, Genève, Slatkine Reprints, 1984, p. 17.). Il y a donc dans l'anglicanisme, comme dans le roman gothique, non seulement une remise en question des croyances, mais surtout une remise en cause de ce qu'implique parfois leur institutionnalisation.

religion et religiosité différent. Même sans passer par l'adhésion à une religion, la religiosité trouve le moyen de s'affirmer.

Quand la croyance en la mythologie ou en la religion diminue, le besoin de religiosité se doit d'être comblé autrement. C'est ici que la littérature peut prendre le relais, le roman gothique étant lu en partie pour l'expérience du sacré qu'il procure et écrit dans cette même intention de combler un besoin de religiosité. Mais si on peut facilement passer à côté de cet aspect, c'est parce qu'il est implicite et peut très bien avoir été conçu et être compris inconsciemment. En effet, la pensée symbolique fait partie de chaque être humain, puisqu'elle « [...] précède le langage et la raison discursive. Le symbole révèle certains aspects de la réalité –les plus profonds– qui défient tout autre moyen de connaissance²³ ». De même, « l'imagination baigne en plein symbolisme et continue de vivre des mythes et des théologies archaïques²⁴ » à notre insu.

Mais bien qu'il fasse partie de chacun, le *muthos*, associés à notre part d'irrationalité, et sa manifestation sous forme de symboles, ne sont pas toujours bien reçus d'un point de vue littéraire. À l'époque qui voit naître le roman gothique, le siècle des Lumières tire à sa fin, mais l'empire de la « raison » est toujours dominant. La popularité immédiate du *Château d'Otrante* semble toutefois démontrer qu'on commence, dès le milieu du XVIII^{ème} siècle, à accorder un intérêt renouvelé aux émotions et à ce qui ne peut être démontré scientifiquement. Le « Sturm und Drang », précurseur du romantisme, apparaît d'ailleurs à la même époque²⁵ et révèle une nouvelle sensibilité. Le monde des lettres commence « à se dégager des traditions classiques, mais aussi à chercher, sous un monde réel, un autre monde invisible, moins matériel et plus mystérieux²⁶ ». Les critères d'évaluation des œuvres littéraires changent et si, au siècle précédent, la qualité d'une œuvre dépendait en grande partie

²³ Mircea Eliade, *Images et symboles*, Paris, Gallimard, 1952, p. 13.

²⁴ *Ibid.*, p. 22.

²⁵ *Les souffrances du jeune Werther*, de Goethe, connaît une première publication en 1774 et jouit d'un succès immédiat.

²⁶ Karen Armstrong, *op.cit.*, p. XVI.

de son réalisme, on ouvre enfin la porte au fantastique. L'irrationnel et la passion se manifestent en réaction, prétend-on (c'est le cas de Killen, notamment), à la valorisation excessive de la raison. L'explication est simple, logique, mais insuffisante pour rendre compte de la profondeur du genre gothique et de la nécessité de l'apparition de ce courant à l'époque. Annie Le Brun explique :

Walpole n'a pas laissé la passion gothique emporter vingt ans de sa vie parce que « fatigués de la correction froide qui avait dominé les Âges « classiques », les esprits commençaient en Angleterre, dès le second quart du XVIII^{ème} siècle, à se tourner vers un retour à la nature et la sensibilité », comme le dit encore Alice Killen. Tout est quand même un peu moins simple. Les objets imaginaires surgissent faute de discours²⁷.

Il y a donc plus qu'une simple contestation de la raison. Le roman gothique doit « élaborer un vocabulaire de symboles et de mythes capables de tromper la vigilance des protecteurs de la Raison et de faire passer ce que nous percevons de l'irrationnel dans l'expérience et dans la vie elle-même²⁸ ». Il aborde alors le surnaturel, s'éloignant du réalisme, pour toucher à l'essence du sacré.

On remarque ainsi qu'une remontée en force du *muthos* survient dans un pays où une certaine forme de désacralisation se fait sentir depuis la création de l'anglicanisme sous Henri VIII. En effet, depuis ce moment, le chef de l'État et le chef de l'Église ne font plus qu'un, puisque Henri VIII, excommunié par le pape pour avoir voulu divorcer, renie à son tour le pouvoir de Rome. La désacralisation que ce schisme amorce prend de l'ampleur avec la « Glorious Revolution » ou Seconde Révolution anglaise (1688). Au cours de celle-ci, Jacques II, souverain catholique préconisant la liberté de culte et le rapprochement avec la papauté, est détrôné. Une monarchie constitutionnelle est alors instaurée. D'une part, ce nouveau fonctionnement limite les pouvoirs politiques et religieux des nouveaux souverains et, d'autre part, par la Déclaration des droits (Bill of Rights) qui leur est imposée, l'accession au trône d'un catholique devient interdite.

²⁷ Annie Le Brun, *op.cit.*, p. 92.

²⁸ Leslie Fielder, « Gothique américain », in Liliane Abensour et Françoise Charras (dir.), *op.cit.*, p. 76.

C'est moins de cent ans plus tard, en 1764, qu'Horace Walpole inaugure le roman gothique avec la publication du *Château d'Otrante*. À cette époque, l'Angleterre vit encore sous le coup des conséquences de cette révolution dont on dit qu'elle « avait été religieuse autant que politique : [...] double triomphe de la monarchie constitutionnelle et de l'Anglicanisme [*sic*] sur les forces occultes et la tyrannie du passé²⁹ ». C'est Maurice Lévy qui remarque avec justesse que

ce n'est pas un hasard [...] si le premier roman « gothique » a été écrit à une époque et surtout dans un pays où la religion avait été fortement rationalisée –et réformée. [...] D'une certaine manière, le fantastique est une compensation que l'homme se donne, au niveau de l'imaginaire, de ce qu'il a perdu au niveau de la foi. « Le genre naît », dit Roger Caillois, « quand on ne croit plus aux miracles³⁰. »

Lévy va jusqu'à justifier l'apparition du genre par une perte du sacré et un besoin de pallier cette perte. Suivant le même raisonnement, Benjamin Pérêt fait remarquer que « le roman noir a vu le jour en Angleterre, pays de religion réformée [et que] le roman fantastique apparaît en Allemagne luthérienne, [tandis] que le roman noir trouve son principal et durable écho en France, au moment même où le pouvoir matériel et spirituel de l'Église est le plus bas³¹ ». Il se demande alors s'il faut voir dans cette littérature « une conséquence lointaine de l'écroulement du pouvoir coercitif du christianisme³² ». Corroborant la théorie proposée ici, il semble que la popularité du roman gothique ait pu croître parce que l'emprise de la religion s'était affaiblie, ébranlée par de nombreuses réformes impliquant la fragmentation et fragilisation de l'Église catholique romaine de même que par les fréquents changements de statut du catholicisme et de l'anglicanisme en Angleterre. Une perte de sens est vécue par la société en général.

Une forme de désacralisation se remarque donc dans l'Europe du XVIII^{ème} siècle et justifie en partie la naissance d'un genre littéraire empreint d'une forte religiosité qui permet de combler autrement le besoin de sacré, notamment grâce aux

²⁹ *Ibid.*, p. 613-614.

³⁰ Maurice Lévy, *op.cit.*, p. 617.

³¹ Benjamin Pérêt, « Survie du roman noir », in Liliane Abensour et Françoise Charras (dir.), *op.cit.*, p. 231.

³² *Ibid.*

symboles. Et plus encore qu'un simple passage réactionnaire de la raison à la passion, c'est un retour vers le mythe et un besoin renouvelé du sacré que manifeste l'apparition du roman gothique en Angleterre après une période de bouleversements religieux.

1.2 L'expérience du surnaturel

1.2.1 Le numineux

Ce regain de considération pour la passion et les émotions et ce besoin de sacré, Devendra P. Varma les considère à l'origine de l'apparition du gothique : « The late eighteenth and early nineteenth centuries saw a new recognition of the heart's emotions and a reassertion of the numinous. It was the factor that produce «Gothic» horror³³. » Ainsi, les émotions provoquées par le roman gothique ont beaucoup en commun avec les émotions que suscite l'expérience du sacré. C'est ce que nous verrons en définissant les caractéristiques propres au sacré. C'est Rudolf Otto, vers 1923, qui choisit le terme de « numineux », en remplacement de celui de « sacré », pour éviter les connotations qui se rattachent déjà au concept du « sacré » et qui lui donnent faussement le sens « d'absolument moral et parfaitement bon³⁴ » ; mais les deux termes, s'ils sont compris dans leur neutralité, demeurent synonymes.

En premier lieu, l'expérience du sacré est la base fondamentale de la religion et elle constitue une expérience d'ordre affectif. Ainsi, elle est très personnelle et difficile à définir avec des mots. C'est pourquoi Otto parle de son caractère négatif : c'est-à-dire que c'est souvent en disant ce qu'elle n'est pas que l'expérience du sacré trouve sa définition. Plus encore, elle est à la fois tout et son contraire. On remarquera ainsi, au cours de la présente analyse, que l'expérience du sacré, tout comme celle que provoque le roman gothique, se construit d'oppositions et de contradictions.

³³ Devendra P. Varma, *The Gothic Flame*, New-York, Russell and Russell, 1966, p. 210.

³⁴ Rudolf Otto, *Le sacré*, Paris, Payot, 2001, p. 25.

Mais avant tout, il semble que cette expérience universelle consiste en la sensation de l'existence d'une puissance plus grande que soi : « [...] l'expérience intense du sacré [est] naturelle aux êtres humains, et exprime leur sentiment torturant d'une réalité presque tangible et seulement juste hors de leur portée³⁵ ». De ce fait, puisqu'il concerne quelque chose d'étranger, d'insaisissable et de puissant, le sentiment ressenti est difficilement descriptible en termes objectifs. Cette expérience, les personnages du roman gothique la ressentent et les auteurs gothiques tentent d'en rendre compte. C'est ainsi qu'Ann Radcliffe décrit :

ils avaient le loisir de parcourir les solitudes et de s'y livrer aux sublimes réflexions qui élèvent l'âme, qui l'adoucissent, qui la remplissent enfin de cette consolante certitude qu'il y a un Dieu présent partout. [...] Cette disposition prête un charme secret aux objets et attache un sentiment religieux à la contemplation de la nature³⁶.

Dans cet exemple, les personnages sont ouverts à la sensation du tout autre, ce sur quoi nous reviendrons lorsque nous parlerons du mystère, mais ils ressentent aussi ce qu'Otto nomme le sentiment de l'état de créature, lui aussi propre à la rencontre avec le numineux. Ce sentiment, c'est celui d'être tout petits face à l'immensité du monde qui nous entoure, fragiles créatures face à une puissance qui nous surpasse.

Les propos de Varma semblent donc justes lorsqu'il affirme l'importance du numineux dans la quête gothique :

Primarily the Gothic novels arose out a quest for the numinous. They are characterized by an awestruck apprehension of Divine immanence penetrating diurnal reality. This sense of the numinous is an almost archetypal impulse inherited from primitive magic. The Gothic quest was not merely after horror –a simple succession of ghastly incidents could have satisfied that yearning –but after other-worldly gratification. These novelists were seeking a « frisson nouveau », a « frisson » of the supernatural. They were moving away from the arid glare of rationalism towards the beckoning shadows of a more intimate and mystical interpretation of life, and this they encountered in the profound sense of the numinous stamped upon the architecture, paintings, and fable of the Middle Ages³⁷.

Bien qu'il n'y fasse pas explicitement référence, ses propos semblent imprégnés de la pensée d'Otto. Comme lui, il insiste sur l'aspect primitif du sentiment du numineux. Ce sentiment trouve son origine dans la peur des spectres et des démons. Ainsi, le

³⁵ Karen Armstrong, *op.cit.*, p. 19.

³⁶ Ann Radcliffe, *Les Mystères d'Udolphe*, Paris, Gallimard, 2001 [1794], p. 80.

³⁷ Devendra P. Varma, *op.cit.*, p. 211.

lien avec le roman gothique, qui se caractérise lui-même par la mise en scène fréquente de fantômes et autres revenants, semble évident, mais ce n'est là que la première et la plus simpliste forme de manifestation du sacré qu'ait éprouvée l'homme. C'est pourquoi Otto la qualifie de forme « dégradée » du sacré. Il écrit d'ailleurs à ce sujet que

[L]e sentiment du numineux, à ses degrés supérieurs, est très différent de la simple terreur démoniaque. Mais il conserve encore la trace de son origine et de ses affinités. Alors même que la croyance aux démons a atteint le niveau de la foi dans les « dieux », ceux-ci, en tant que *numina*, gardent pour le sentiment quelque chose de spectral, c'est-à-dire le caractère du « sinistre » et du « redoutable », qui contribue à leur « grandeur » ou qui se schématise par elle. Même au degré le plus élevé, celui de la pure foi en Dieu, cet élément ne disparaît pas et ne peut disparaître essentiellement, il ne fait que s'atténuer et s'ennoblir. Le frisson d'horreur reparaît sous la forme infiniment plus noble du saisissement qui rend l'âme muette et la fait trembler jusque dans ses dernières profondeurs³⁸.

Ainsi, ce n'est peut-être pas tant dans leurs expériences paranormales de rencontres avec des esprits (ou ce qu'ils croient en être) que dans leur rencontre avec le sublime que les personnages vivent et, par procuration, font vivre au lecteur, la forme la plus évoluée d'expérience du sacré.

À la fois mis en scène dans sa forme élevée et sous sa forme dégradée, le numineux semble donc un élément caractéristique du roman gothique. Il lui donne une profondeur permettant de reconnaître une expérience du sacré et un questionnement religieux dans ce genre littéraire. Cependant, de nombreux autres aspects du sacré le caractérisent également.

1.2.2 Le surnaturel

Davendra P. Varma, faisant le lien entre la littérature gothique et l'expérience du numineux, affirme : « The Gothic novel lifts us from the narrow rut and enables us

³⁸ Rudolf Otto, *op.cit.*, p. 42. À noter que la ressemblance avec les propos d'Ann Radcliffe concernant l'effet de l'horreur est ici frappante. Tandis qu'Otto parle d'« un frisson d'horreur [qui] reparaît sous la forme infiniment plus noble du saisissement qui rend l'âme muette et la fait trembler jusque dans ses dernières profondeurs », Radcliffe dit de l'horreur qu'elle « contracts, freezes, and nearly annihilates them [the faculties] » (« On the Supernatural in Poetry » www.litgothic.com, e-texte tiré du *New Monthly Magazine*, volume 16, numéro 1, 1826, p. 150).

to join the unspaced firmament ; it adds eternity to our trivial hours ; and gives a sense of infinity to our finite existence. In short, it evokes in us the same feelings that the Gothic cathedrals evoked in medieval men³⁹. » Il reconnaît au roman gothique une puissance d'évocation importante qui peut même projeter le lecteur, comme le personnage, dans un temps ou un espace sacré (il en sera question plus en détails dans la seconde partie du travail) ; un effet semblable à l'expérience à la fois sublime et religieuse de l'homme du Moyen Âge pénétrant dans une cathédrale, espace sacré symbolique du lien entre la terre et le ciel, entre l'homme et son dieu. Varma ajoute, soulignant alors la place du surnaturel dans l'expérience du sacré : « Supernatural manifestations have the power to fascinate and appal, for they touch the secret springs of our mortal apprehension which connects our earthly with our spiritual being⁴⁰. »

En ce sens, « ce n'est pas l'idée de l'âme qui explique la religion, c'est le sentiment qui accompagne cette idée, celui du surnaturel. C'est ce sentiment qui rend possible la croyance aux esprits, aux démons et aux dieux⁴¹ ». Le surnaturel, comme le numineux, est donc une notion essentielle à la compréhension de l'expérience du sacré. Sentir le numineux, c'est sentir la présence du surnaturel, car ce quelque chose qui nous dépasse, par sa puissance infinie, sort des normes du naturel. L'impression de voir ou de sentir la présence de fantômes et de démons, nous l'avons déjà mentionné, est la manifestation la plus archaïque par laquelle les hommes ont pris conscience du surnaturel. Pour Lovecraft, « toutes les conditions de la vie primitive à l'aube de notre aire conduisirent inmanquablement à un sentiment profond du surnaturel⁴² ». Ce sentiment sera ensuite traduit par des idées religieuses ou, éventuellement, recréé par un certain type de littérature.

Il faut dire que le surnaturel occupe une place de choix dans le roman gothique. Considérant l'importance du surnaturel à la base du genre, il semble logique que son époque de prédilection, en ce qui concerne ses principales sources

³⁹ Devendra P. Varma, *op.cit.*, p. 212.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 211.

⁴¹ André Jundt, *op.cit.*, p. 17.

⁴² H. P. Lovecraft, *L'épouvante et le surnaturel en littérature*, Paris, Christian Bourgois, 1969, p. 12.

d'inspiration, soit le Moyen Âge. En effet, à cette époque, comme dans des temps plus archaïques, la superstition et la magie avaient encore une grande importance et faisaient partie de la vie quotidienne. Magie et miracles sont parties prenantes d'œuvres de l'époque, les romans arthuriens par exemple, dans lesquels de vaillants chevaliers sont en quête d'un objet mythique, sacré, le Saint-Graal. De plus, « the ages of chivalry and strange, incredible adventures, were a domain which fancy created and imagination ruled⁴³ », un type de merveilleux qui avait connu un déclin dans la littérature savante des époques subséquentes et effectué un retour dans la littérature gothique. Le cadre moyenâgeux, surtout dans le cas des premiers romans gothiques, sert alors à justifier la présence de l'irrationnel et du surnaturel, du moins le temps de faire accepter l'idée, tant cette attitude s'oppose à l'esprit des Lumières. C'est ainsi que *Le château d'Otrante*, publié en 1764, dans lequel un aïeul sort du portrait le représentant, où les statues saignent du nez et où les morceaux d'une gigantesque armure permettent l'ascension d'un ancêtre géant, sera situé entre 1095 et 1243.

Mais il est difficile de s'opposer au discours dominant, et dans *Les mystères d'Udolphé*, le père d'Émilie lui vante les vertus de la raison et tâche de « fortifier son caractère, de l'habituer à dominer ses penchants, à se maîtriser elle-même ; [et] à retenir le premier mouvement⁴⁴ ». Il fait la promotion des mêmes valeurs qu'un homme des Lumières, alors que l'action se déroule pourtant en 1584. Ainsi, bien que le contexte historique du roman soit un peu plus tardif, c'est-à-dire la Renaissance, les valeurs mises de l'avant sont les mêmes qu'à l'époque de l'auteure. Toutefois, à ce discours et aux explications démentant finalement la présence du surnaturel s'opposent pourtant la sensibilité et la puissance de l'imagination de la jeune fille sermonnée.

Il importe peu d'ailleurs que le surnaturel soit expliqué ou non à la fin d'un roman gothique. Seule l'émotion ressentie au moment où le surnaturel apparaît

⁴³ Devendra P. Varma, *op.cit.*, p. 209.

⁴⁴ Ann Radcliffe, *Les mystères d'Udolphé*, *op.cit.*, p. 55.

compte, et l'émotion de ce moment n'est en rien entachée même si l'objet de la frayeur se révèle n'être, plus tard, qu'un corps en cire, par exemple, comme c'est le cas dans *Les mystères d'Udolphe*.

En effet, la confrontation avec le surnaturel implique une réaction unique en son genre, « cette terreur spéciale que nous ressentons devant « le sinistre » [qui] provoque une réaction physique particulière que ne produisent pas la crainte et la frayeur naturelles. « Il eut froid dans le dos », « j'ai la chair de poule ». La chair de poule est quelque chose de « surnaturel⁴⁵ ». L'apparition du squelette de l'ermite décédé provoque chez Frédéric, dans *Le château d'Otrante*, une réaction de ce genre : « Le sang de Frédéric se glaça dans ses veines⁴⁶. » En fait, il semble même que la seule croyance en un objet surnaturel suffise à produire la terreur sacrée. Ainsi, Manfred, le tyran du château d'Otrante, se verra davantage effrayé par un jeune homme qui ressemble tant à l'ancien possesseur du château qu'il le prend pour un fantôme que par de véritables phénomènes inexplicables. Bien qu'il soit dit au chapitre III, lors de la chute de l'épée géante, que « Manfred, à peu près insensible maintenant aux phénomènes surnaturels, maîtrisa son émotion devant ce nouveau prodige⁴⁷ », il ne demeure pas stoïque à la vue du jeune Théodore dont la ressemblance avec son ancêtre semble paranormale. Sa vue provoque un sentiment de terreur sacré : « Manfred lui-même en fut touché ; mais il restait obsédé par sa ressemblance avec Alphonse et son admiration était mêlée d'une secrète horreur⁴⁸. » Manfred reconnaît finalement que « les êtres d'un autre monde [...] peuvent frapper [s]on âme de terreur⁴⁹ ». C'est que le sentiment éprouvé, peu importe ce qui le provoque, peu importe si une explication rationnelle est trouvée par la suite, est réel. Le sentiment

⁴⁵ Rudolf Otto, *op.cit.*, p. 41.

⁴⁶ Horace Walpole, *Le château d'Otrante, Romans terrifiants*, Paris, Robert Laffont, 1984 [1764], p. 74.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 45.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 57.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 59. Dans la version originale anglaise, Walpole emploie le terme « awe » (Horace Walpole, *The Castle of Otranto*, Londres, Penguin Books, 2001[1764], p. 75.) difficile à rendre en français et traduit ici par « terreur ». Exprimer un sentiment plus complexe que la simple terreur, l'« awe » se rapproche de la terreur sacrée.

religieux concerne donc non pas la présence avérée d'un élément surnaturel, mais la présence supposée de celui-ci et la vérité du sentiment alors éprouvé. C'est pourquoi ce que ressent Manfred à la vue de Théodore, qui n'est pourtant pas un spectre mais dont la présence est interprétée par Manfred comme une apparition surnaturelle, s'apparente à une expérience du sacré puisqu'il éprouve alors, pour reprendre les termes d'Otto, « fascination et terreur ».

1.2.3 Le mystère

Si les notions de surnaturel et de mystère sont déjà familières aux lecteurs et aux critiques de romans populaires, du roman gothique au roman policier en passant par la littérature fantastique, ces termes sont aussi propres à l'analyse religiologique où ils prennent un sens particulier.

Le mystère, ou *mysterium*, d'un point de vue religieux, comme le surnaturel, est un sentiment fondamental. C'est lui qui

[...] est devenu le plus puissant des mobiles qui sollicitent l'imagination naïve à attendre le « miracle », à l'inventer, à en faire l'expérience, à le raconter. Il a donné une impulsion continuelle à l'inépuisable faculté d'invention dont procèdent les contes et les mythes, la fable et la légende, a pénétré le rite et le culte et constitue aujourd'hui encore, sous les formes du récit et du rite, le plus puissant des facteurs qui maintiennent vivant le sentiment religieux dans les âmes simples⁵⁰.

Sa place est donc essentielle en littérature comme en religion. Il stimule et inspire l'esprit humain.

Selon Otto, « [*m*]ysterium, au sens général et affaibli du mot, signifie seulement, à première vue, quelque chose de secret comme l'est ce qui nous est étranger, l'incompris et l'inexpliqué⁵¹ ». Déjà, on peut dire des auteurs gothiques en général et d'Ann Radcliffe en particulier que leur préoccupation pour l'intrigue et le suspense fait naître, chez le personnage comme chez le lecteur, le sentiment du *mysterium*, bien que dans une forme dégradée. La place laissée au rêve et au merveilleux chez Walpole va tout à fait dans le sens de la mise en scène de l'étrange

⁵⁰ Rudolf Otto, *op.cit.*, p. 122.

⁵¹ *Ibid.*, p. 57.

et de l'incompris, mais plus encore, par le recours au surnaturel, le *mysterium* peut prendre, dans le roman gothique, toute son ampleur et faire naître une sensation se rapprochant de celle qualifiée de religieuse par Otto qui développe sa définition du mystère en ces termes:

Une telle notion du mystère n'est, par rapport à ce que nous voulons dire, qu'une notion analogique, empruntée au domaine naturel. En raison d'une certaine analogie, elle se prête à indiquer la réalité, sans l'épuiser réellement. Mais cette réalité, le mystérieux au sens religieux, le vrai *mirum*, c'est, pour employer le terme qui en est peut-être l'expression la plus exacte, le « tout-autre » (*thateron*, l'*anyad*, l'*alienum*), ce qui nous est étranger et nous déconcerte, ce qui est absolument en dehors du domaine des choses habituelles, communes, bien connues, et partant « familières » : c'est ce qui s'oppose à cet ordre de choses et, par là même, nous remplit de cet étonnement qui paralyse⁵². Il en est déjà ainsi au degré le plus bas de la religion des primitifs dans laquelle le sentiment numineux se manifeste pour la première fois, sous sa forme brute⁵³.

Le concept de « mystère » fait donc appel à la notion d'inconnu et de secret, mais dans un sens encore plus grandiose que celui auquel on pense d'abord. En effet, le sens religiologique du mot « mystère » fait référence à un inconnu si puissant et si lointain qu'il ne pourra jamais être approché et découvert complètement car il est tout autre. Au-delà du suspense qu'entretient une intrigue bien bâtie, les mystères dont fourmille le roman gothique et que les personnages tentent de percer à jour, ce sont ceux de la vie et de l'homme jeté dans le monde.

1.2.3.1 Le terrifiant (le *mysterium tremendum*)

Pour que le « mystère », tel qu'on le connaît et qu'on le définit habituellement, prenne son sens religieux, il est bon de lui ajouter un premier

⁵² À nouveau, le choix des termes (« étonnement qui paralyse ») rappelle les mots d'Ann Radcliffe à propos de l'horreur qui « contracts, freezes, and nearly annihilates [the faculties] » (« On the Supernatural in Poetry » www.litgothic.com, e-texte tiré du *New Monthly Magazine*, volume 16, numéro 1, 1826, p. 150.), comme quoi il devient évident que la terreur provoquée par le sacré s'assimile à l'horreur représentée dans les romans gothiques. Toutefois, si Radcliffe prend la peine de distinguer la terreur de l'horreur, pour Otto, qui s'attarde pourtant à bien définir chacun des termes qu'il emploie, les effets de l'une ou l'autre sont pareillement associés au *tremendum*, bien qu'à des degrés divers. Ainsi, le sublime, lié à la terreur qui « expands the soul » selon la définition radcliffienne, est considéré par Otto comme la plus haute forme de sentiment sacré, alors que la terreur suscitée par la laideur, que Radcliffe associerait sans doute à l'horreur qui fige, correspond pour Otto à une façon primitive d'éprouver le *tremendum*.

⁵³ Rudolf Otto, *op.cit.*, p. 57-58.

qualificatif : le *tremendum*, qu'on traduit généralement par « terreur ». Le *mysterium tremendum*, c'est le « mystère qui fait frissonner ». C'est de cette forme de terreur que provient le sentiment de l'état de créature dont il était plus tôt question. Ce dernier se définit comme « le sentiment de notre néant, de notre effacement devant l'objet dont nous avons pressenti, dans la « terreur », le caractère terrifiant et la grandeur⁵⁴ ». Ainsi, la puissance du numineux ou du tout autre suscite en partie la terreur et un certain sentiment d'humilité face à cette puissance. Otto affirme, à propos du *mysterium tremendum* : « Le sentiment qu'il provoque peut se répandre dans l'âme comme une onde paisible ; c'est alors la vague quiétude d'un profond recueillement⁵⁵. » Toutefois, ce sentiment peut aussi prendre « des formes sauvages et démoniaques. Il peut se dégrader et presque se confondre avec le frisson et le saisissement d'horreur éprouvé devant les spectres⁵⁶ ». Ces deux formes se retrouvent dans le roman gothique. D'abord, dans sa forme élevée, par la contemplation de paysages sublimes ou le recueillement que suscitent les couchers de soleil dans *Les mystères d'Udolphe* par exemple, aussi bien que, dans sa forme dégradée, par les rencontres fantomatiques⁵⁷. L'analyse de cette peur des spectres qu'Otto considère comme une « déformation apocryphe » ou une « caricature du numineux » parvient tout de même efficacement à faire ressortir les éléments essentiels de la production du *mysterium tremendum*. Comme il le fait valoir, le spectre

exerce par lui-même une extraordinaire attraction sur l'imagination ; il intéresse et excite une vive curiosité. Cette chose étrange sollicite par elle-même l'imagination [...] parce qu'elle est le « tout autre », quelque chose qui ne rentre pas dans notre sphère de réalité mais appartient à un autre ordre de réalité absolument opposé qui provoque dans l'âme un intérêt qu'on ne peut maîtriser⁵⁸.

Bien qu'Otto considère la peur des spectres comme une manière dégradée, ou archaïque, d'expérimenter le sacré, il ne peut nier son efficacité lorsqu'il s'agit d'inspirer un frisson sacré. Il souligne aussi l'importance de la sollicitation de

⁵⁴ *Ibid.*, p. 43.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 36.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Nous reviendrons sur ce point plus en détails avec exemples à l'appui dans le sous-chapitre 2.1.

⁵⁸ Rudolf Otto, *op.cit.*, p. 60-61.

l'imaginaire dans la création du sentiment de peur en même temps que la part du tout autre, qui lui, est difficilement concevable dans notre esprit. L'intérêt et la peur que suscitent les spectres proviennent donc en partie de leur part surnaturelle et l'importance du tout autre est réaffirmée dans la naissance du *tremendum*.

On peut par conséquent supposer que la mise en scène, dans un roman, de l'inconnu, du tout autre ou du surnaturel devrait impliquer à son tour une semblable peur sacrée. C'est le cas notamment dans le *Château d'Otrante* de Walpole qui débute par la chute d'un casque gigantesque au milieu d'une cour royale. Bien que l'événement surnaturel soit rapidement accepté comme un fait par les personnages, la nature de ce casque géant provoque un frisson de terreur sacrée. Il est en effet le visible représentant du tout autre, signe de l'existence d'une réalité plus puissante que l'homme, rien de moins qu'un objet sacré. Par sa grosseur, il confronte l'homme à une puissance, au-dessus de lui, suffisamment grande et forte (métaphoriquement) pour porter cet équipement, mais aussi, la descente sur terre du casque est une hiérophanie, c'est-à-dire une manifestation du sacré dans la vie profane. Le casque en question sera à cet effet qualifié d'« extraordinaire objet⁵⁹ », de « casque fatal⁶⁰ », de « Casque miraculeux⁶¹ » (avec une majuscule) et même, ce qui est omis dans la version française, de « ominous casque⁶² », qualificatif signifiant qu'il est menaçant, mais pouvant aussi faire référence à un signe prophétique généralement mauvais. À son arrivée, le légitime héritier s'agenouillera à ses côtés pour prier un instant, marquant ainsi le caractère sacré que revêt pour lui l'objet. La présence et l'origine mystérieuse de ce casque et d'une épée gigantesque retrouvée sous terre suffisent d'emblée à leur conférer une sacralité et à les rendre terrifiants, mais Walpole fera aussi d'objets anodins des objets sacrés en les animant. Le portrait de l'ancêtre descendant de son cadre ou encore la statue d'Alphonse le Bon saignant subitement du nez sont autant d'objets qu'il dote d'une part de surnaturel et d'inexplicable,

⁵⁹ Horace Walpole, *op.cit.*, p. 12.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*, p. 41.

⁶² Horace Walpole, *The Castle of Otranto*, Londres, Penguin Books, 2001[1764], p. 19.

faisant naître une terreur sacrée. Les objets se manifestent de surcroît dans des moments clés où l'ordre est menacé et ils semblent à leur façon s'opposer à l'avancée du chaos. À mesure que se rapproche la troupe envoyée par « le Chevalier à l'Épée Géante⁶³ », les plumes du casque géant s'agitent. Elles semblent anticiper la révélation du statut d'usurpateur de Manfred par les nouveaux arrivants et dénoncer son règne illégitime qui ne peut conduire que vers le déséquilibre et le chaos. À cette manifestation, « [l]e cœur manqu[e] à Manfred⁶⁴ ». Puis, les plumes s'agitent encore avec plus de violence. Le casque, objet sacré, réaffirme donc sa présence lorsque ceux qui causeront la chute du tyran entrent en scène. Il semble de ce fait affilié à ce réputé invincible chevalier au gigantesque sabre dont on devine dès lors qu'il est la parure. Avec cet exemple, la conception d'Otto de l'objet mystérieux prend tout son sens. Il dit :

L'objet réellement mystérieux est insaisissable et inconcevable non seulement parce que ma connaissance relative à cet objet a des limites déterminées et infranchissables, mais parce qu'ici, je me heurte à quelque chose de « tout autre », à une réalité qui, par sa nature et son essence, est incommensurable et devant laquelle je recule, saisi de stupeur⁶⁵.

Cet aspect insaisissable du mystérieux est de première importance dans la notion de *mysterium tremendum* car « [u]n esprit « compris » n'inspire plus de terreur [...]. Il perd par là même toute importance pour l'étude de la religion⁶⁶ ». Le surnaturel, dès lors qu'il est expliqué, perd donc son intérêt pour l'analyse religiologique. On pourrait croire, par conséquent, que les romans d'Ann Radcliffe, dans lesquels la fin dissipe le mystère et laisse place à une explication réaliste, ne peuvent se prêter à pareille étude. Cependant, j'insiste sur le fait que ce n'est qu'à partir du moment où l'esprit est compris que son importance religiologique est perdue, pas avant, car les sentiments éprouvés ne peuvent être changés rétrospectivement. Parce que le doute est entretenu tout au long de l'intrigue, le mystère et la terreur ont une emprise réelle et l'expérience du sacré a lieu. Bien que le surnaturel s'évanouisse à la toute fin, les

⁶³ Horace Walpole, *Le château d'Otrante, Romans terrifiants*, op.cit., p. 41.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ Rudolf Otto, op.cit., p. 59-60.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 58.

sentiments vécus au cours de l'histoire ne peuvent être niés. Voilà pourquoi l'analyse religiologique demeure applicable à l'ensemble des romans gothiques d'origine.

Les auteurs gothiques sollicitent ainsi l'imagination et la terreur en intégrant des éléments ou événements dont la nature mystérieuse évoque le tout autre :

Rien en effet dans le domaine des sentiments naturels n'a une analogie aussi directe, bien que purement « naturelle », avec le sentiment religieux de l'indicible, de l'inexprimable, du tout autre, du mystérieux, que l'incompris, l'extraordinaire, l'énigmatique, en quelque lieu et sous quelque forme que nous le rencontrions⁶⁷.

Mettre en scène le surnaturel et le merveilleux remplit une double fonction à la fois littéraire et religieuse, car voulant d'abord simplement susciter l'intérêt du lecteur pour l'histoire qu'ils racontent (c'est Clara Reeve, elle-même auteure gothique, qui reconnaissait d'ailleurs qu'« il doit y avoir du merveilleux pour éveiller l'attention⁶⁸ »), les romanciers gothiques parviennent à lui faire vivre une expérience du sacré.

Plus particulièrement, selon Otto, il y a différents « moyens de présenter et d'éveiller le sentiment numineux [...] qui servent à exprimer des sentiments qui, dans le domaine naturel, lui sont apparentés ou lui ressemblent⁶⁹ ». Ces moyens semblent partagés par les auteurs gothiques qui, sans chercher consciemment à provoquer le sentiment numineux, y parviennent toutefois en exprimant des sentiments semblables.

Otto poursuit :

un de ces moyens, des plus primitifs [...], c'est tout naturellement l'effrayant, le terrible, le hideux, et parfois même le répugnant. Comme les sentiments correspondants ont beaucoup d'analogies avec celui du *tremendum*, leurs moyens d'expression deviennent indirectement ceux de la terreur religieuse, inexprimable directement. L'aspect horrible des idoles et des représentations primitives des dieux, qui nous paraît aujourd'hui repoussant, possède encore aujourd'hui, pour les esprits primitifs et simples et à l'occasion pour certains d'entre nous, la vertu d'exciter les sentiments authentiques de la véritable terreur religieuse⁷⁰.

Susciter la peur par des descriptions horribles constitue un moyen concret pour faire ressentir une certaine expérience du sacré. Les auteurs gothiques, faisant grand usage

⁶⁷ *Ibid.*, p. 121.

⁶⁸ Maurice Lévy, *op.cit.*, p. 174.

⁶⁹ Rudolf Otto, *op.cit.*, p. 119.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 120.

de ce procédé, semblent avoir compris l'efficacité de l'horrible pour produire des sensations chez le lecteur.

Un autre moyen d'engendrer une terreur sacrée est soulevé par Lovecraft. Selon ce dernier, l'efficacité du littéraire pour parler de l'expérience du sacré, la mettre en scène, et interpeller ainsi profondément le lecteur dépend uniquement de la qualité de l'atmosphère que l'auteur parviendra à créer. Il explique que dans un bon récit fantastique⁷¹,

[u]ne certaine atmosphère oppressive, une inexplicable peur de l'inexplicable des forces de l'inconnu, s'y trouvent obligatoirement mêlées et exposées avec un sérieux, une profondeur qui donnent à chaque phrase du récit, une résonance toute particulière conduisant aux plus terribles conceptions cérébrales, brassant le diabolique et l'étrange selon des lois à la fois inconscientes et minutieuses qui reculent très loin les barrières fixées par la nature. Barrières qui sont encore notre seule sauvegarde contre les assauts du chaos et les démons des espaces infinis qui nous entourent⁷².

Il parle d'une « résonance » que doivent avoir les récits fantastiques réussis dans des mots qui rappellent à la fois les idées d'Ann Radcliffe selon qui la terreur « expands the soul and awakens the faculties to a high degree of life⁷³ » et ce qu'Otto définit comme le *mysterium tremendum*. Employant un vocabulaire différent de celui d'Otto, Lovecraft use du terme « peur cosmique ». Cette peur cosmique, il la présente comme « la plus vieille, la plus forte émotion ressentie par l'humain [...]. Et la forme la plus puissante de cette peur, c'est la Peur de l'Inconnu. [...] Ainsi, personne ne pourra plus s'étonner de l'existence d'une littérature de peur cosmique. Cette littérature a toujours existé et existera toujours⁷⁴ ». Ces propos collent à ceux d'Otto pour qui l'effroi mystique (ou *tremendum*) « est une frayeur pleine d'une horreur interne qu'aucune chose créée, même la plus menaçante et la plus puissante, ne peut inspirer. Elle a quelque chose de spectral⁷⁵ ». Ainsi, l'un comme l'autre, dans un vocabulaire

⁷¹ Si, lorsque Lovecraft rédige son essai, le récit d'épouvante et la littérature fantastique sont deux genres différents, à l'époque où le roman gothique voit le jour, cette distinction ne peut être faite puisque le roman gothique contient en germe les deux genres.

⁷² H. P. Lovecraft, *op.cit.*, p. 15.

⁷³ Ann Radcliffe, « On the Supernatural in Poetry », www.litgothic.com, e-texte tiré du *New Monthly Magazine*, volume 16, numéro 1, 1826, p. 150.

⁷⁴ H. P. Lovecraft, *op.cit.*, p. 9 et 14.

⁷⁵ Rudolf Otto, *op.cit.*, p. 38.

différent, considèrent le surnaturel et la peur de l'inconnu (ou la terreur face au tout autre) comme des sentiments universels à la base de l'expérience humaine.

Lovecraft ajoute finalement :

il n'existe qu'un seul critère permettant de détecter le vrai conte d'horreur fantastique : le lecteur a-t-il oui ou non été excité, effrayé, bref bouleversé réellement et dans le vrai sens du terme? Est-ce que l'auteur a véritablement ressenti une impression authentiquement mystique de frayeur cosmique? A-t-il éprouvé un contact avec les forces de l'Inconnu de l'au-delà? A-t-il éprouvé l'horrible et subtile sensation qui consiste à être paralysé par un silence, une attente, un visage⁷⁶?

L'idée s'applique aussi bien au roman gothique, précurseur du conte d'horreur fantastique, mais évidemment, juger du genre et de la qualité d'un livre sur le seul critère de l'émotion qu'il provoque est totalement subjectif. Ce qui effraie quelqu'un n'effraiera pas nécessairement tout le monde, et n'aurait d'ailleurs probablement pas le même impact sur une même personne selon les circonstances. Le jugement de Lovecraft révèle toutefois que les critères d'évaluation de l'expérience induite par la lecture d'un bon roman gothique sont les mêmes que les critères permettant de reconnaître une expérience du sacré : affectivité (terreur et fascination) ressentie et sentiment d'une transcendance (numineux, surnaturel). Ainsi, tout comme l'horrible parvient à provoquer un sentiment sacré, l'exploitation de la peur de l'inconnu qui tiraille tous les hommes semble un moyen efficace d'interpeller profondément le lecteur.

1.2.2.2 Le fascinant (le *mysterium fascinans*)

Le roman gothique, tentant notamment de rendre compte d'expériences humaines fortes et universelles, qu'il s'agisse de notre peur de l'inconnu ou de notre questionnement sur notre place dans le monde, fait face à un gros défi. En effet, l'intensité et le mystère qui s'attachent à ces expériences et à ces interrogations les rendent difficiles à transmettre. De plus, étant non seulement terrifiantes mais fascinantes, elles s'avèrent, par conséquent, contradictoires. L'esprit même ne

⁷⁶ *Ibid.*, p. 17.

parvient pas à les concevoir dans leur totalité et dans leur complexité, alors il est assurément ardu de les énoncer clairement à travers les limites du langage. De même, reposant sur des sentiments aussi primordiaux et aussi forts que la peur mystique et la sensation du numineux, l'expérience du sacré est difficilement mise en mots. Confrontés à des événements inexplicables, les personnages du roman gothique ne parviennent qu'avec peine à exprimer l'émotion qui les envahit. Bianca, une servante dans *Le château d'Otrante*, s'écrie, sous le choc d'une rencontre surnaturelle : « Oh! La main! Le géant! La main!... Aidez-moi... Je suis folle de terreur⁷⁷! » Répétitions, exclamations, onomatopées, courtes phrases ; ceux qui font face à des situations où se manifeste le tout autre, le surnaturel ou l'inexplicable arrivent donc tout juste à bafouiller sans être trop explicites. Il en va de même dans la narration qui multiplie les descriptions vagues en tentant de préciser ce qui ne peut l'être ou de dire l'indicible. En effet, peu de qualificatifs peuvent servir à définir les éléments constitutifs du sacré qui est insaisissable par nature.

Le mystère, part essentielle du sacré, se construit effectivement sur le contraste entre les deux termes. Il provoque à la fois peur (*tremendum*) et respect et se définit donc à la fois comme repoussant et attirant. Otto reconnaît alors la difficulté qu'il y a à tenter de donner une description précise de ce terme si complexe et contradictoire : « Horreur indicible et splendeur insigne, ce double caractère donne au *mysterium* le double contenu positif qui lui est propre et qui se manifeste au sentiment. Cette harmonie de contrastes dans le contenu et la qualité du mystère, nous cherchons en vain à la décrire⁷⁸. » Si les mots *fascinans* et *tremendum* servent à qualifier le *mysterium*, nous ne pouvons toutefois définir comment ces termes qui s'opposent parviennent à s'équilibrer dans l'expérience du sacré. Nous ne pouvons que le sentir.

⁷⁷ Horace Walpole, *Le château d'Otrante, Romans terrifiants, op.cit.*, p. 70. En version originale : « Oh! the hand! The giant! The hand! –Support me! I am terrified out of my senses. », (Horace Walpole, *The Castle of Otranto, op.cit.*, p. 90.)

⁷⁸ Rudolph Otto, *op.cit.*, p. 87.

Autant on craint la puissance incommensurable du sacré, autant on tente d'en faire partie et de quitter le monde profane pour rejoindre cet espace originel où le temps n'a plus cours. De la même manière, le roman gothique cultive les oppositions (entre le son et le silence, l'ombre et la lumière, la vie et la mort, etc.). L'effet global produit par ces romans sur les lecteurs est aussi teinté d'ambivalence. Ainsi, Michael Gamer relate que la réponse critique au *Château d'Otrante* « have been consistently mixed, characterized by a recognizable blend of pleasure and bewilderment, admiration and discomfort⁷⁹ ». L'expérience du sacré se caractérise donc par l'opposition entre fascination et terreur, de même que s'y rencontrent la conscience du danger et l'égale possibilité d'un bénéfice. Ambrosio, le moine du roman éponyme, par exemple, se trouve confronté à cette ambivalence du sacré où le recours à une force supérieure pourrait tout aussi bien le sauver que le perdre définitivement.

Karen Armstrong, faisant le lien entre terreur, fascination et transcendance explique :

Depuis les temps les plus reculés nous sentons que notre monde est profondément mystérieux ; il nous maintient dans une attitude de crainte révérencieuse et d'émerveillement qui est l'essence du culte. Plus tard, le peuple d'Israël emploiera le mot de « qaddosh » pour dénoter le sacré. Il signifie « séparé, autre ». L'expérience de la pure transcendance offre en elle-même une profonde satisfaction. Elle procure aux hommes une expérience extatique en les rendant conscients d'une existence qui transcende totalement la leur, et les élève par l'émotion et l'imagination au-delà des contraintes de la condition humaine⁸⁰.

L'homme se sent séparé du tout autre, mais sa fascination pour celui-ci le pousse, malgré sa crainte, à tenter de recréer un lien avec le sacré.

1.2.4 La transcendance

En cherchant à rétablir son lien avec le sacré, l'homme aspire à vivre une expérience de la transcendance. Il semble que cette quête soit naturelle et universelle :

Une expérience de la transcendance a toujours fait partie de l'expérience humaine. Nous recherchons des moments d'extase où nous nous sentons profondément touchés intérieurement et temporairement entraînés hors de nous-mêmes. En de tels moments, il nous

⁷⁹ Michael Gamer, « Introduction », in Horace Walpole, *The Castle of Otranto*, *op.cit.*, p. XIV.

⁸⁰ Karen Armstrong, *op. cit.*, p. 23.

semble que nous vivons plus intensément que d'habitude, que nous roulons à pleins tubes, et que nous habitons la totalité de notre humanité⁸¹.

En éprouvant un sentiment de transcendance, l'homme ressent une sensation de communion avec le numineux et il découvre une autre facette de l'expérimentation du sacré. Il s'agit donc d'une expérience intense mais vécue, depuis des temps archaïques, aussi simplement qu'en levant les yeux vers le ciel :

En observant le ciel –infini, lointain et existant indépendamment de leur chétive vie- ils [les hommes] font une expérience religieuse. Le ciel se dresse au-dessus d'eux, inconcevablement immense, inaccessible et éternel. C'est l'essence même de la transcendance et de l'altérité. Les êtres humains ne peuvent rien faire pour l'influencer. Le spectacle dramatique continuuel de ses coups de tonnerre, éclipses, orages, couchers de soleil, arcs-en-ciel et météores, parle d'une autre dimension continuellement active qui possède une vie dynamique propre. La contemplation du ciel remplit d'épouvante et de plaisir, de mystérieuse crainte et de peur⁸².

Le spectacle naturel qu'offre le ciel, le roman gothique le met en scène constamment, exploitant la terreur, mais aussi la réflexion qu'il peut susciter. C'est ainsi qu'on peut lire dans *Les mystères d'Udolphe* :

Ils avaient laissé depuis longtemps et le berger et la cabane ; le crépuscule se brunissait à chaque instant, l'œil ne pouvait percer l'obscurité, et ne distinguait ni hameau ni chaumière ; une raie colorée marquait seule l'horizon. [...] Ils continuèrent, abîmés dans ces rêveries profondes où la solitude et la nuit ne manquent jamais d'entraîner⁸³.

Même s'il n'est pas déchaîné, le ciel, dans cet extrait, par la simple noirceur qui le gagne, fait frissonner ceux qui n'ont pas de toit. Sa luminosité changeante influence leur perception du moment et accentue leur sentiment de solitude et d'isolement. Tout comme le ciel, leurs pensées s'assombrissent et nous sommes en droit de supposer que ces « rêveries profondes » qu'inspirent la solitude et la nuit ne sont autres que des réflexions plus ou moins structurées sur la fragilité et la petitesse de l'homme face à l'espace si grand et si mystérieux. L'état de rêverie qu'induit la contemplation du ciel permet à chacun de s'évader, ne serait-ce qu'en esprit et temporairement, de la réalité. Les personnages vivent alors une expérience du sacré.

⁸¹ *Ibid.*, p. 13.

⁸² *Ibid.*, p. 22.

⁸³ Ann Radcliffe, *Les mystères d'Udolphe*, *op.cit.*, p. 83.

L'homme se tourne donc vers le ciel afin d'établir un lien avec le sacré, puisqu'il considère celui-ci comme une puissance plus grande que lui. Cette puissance, il la situe, en toute logique, au-dessus de lui :

C'est pourquoi les montagnes sont si souvent sacrées dans la mythologie : à mi-chemin entre la terre et le ciel, elles sont le lieu où les hommes comme Moïse peuvent rencontrer leur dieu. Les mythes du vol et de l'ascension apparaissent dans toutes les cultures. Ils expriment un désir universel de transcendance et de libération des contraintes de la condition humaine⁸⁴.

Ainsi que les montagnes, les constructions gothiques tentent de toucher au ciel dans l'espoir de se rapprocher du sacré. Les totems amérindiens portent la même symbolique. Chaque lieu qui symbolise la transcendance devient donc un *axis mundi* ou « axe du monde ». Cet axe vertical, qui peut être aussi bien naturel (une montagne, par exemple) que construit par l'homme (comme une cathédrale), propose un lien visuel avec l'au-delà, un pont entre le ciel et la terre, entre le sacré et le profane :

Les images d'« infinis artificiels » que l'homme a besoin de projeter sur le monde sont bien plus impressionnantes quand elles quittent l'horizontale. L'homme se situe mieux, trouve plus exactement sa place dans l'axe des imaginations verticales. Nous osons croire que le roman « gothique » fut humblement, parfois combien médiocrement, l'illustration de l'universelle recherche de l'Axe qui rend possible la communication entre les différents niveaux du moi, la recherche de l'Axe cosmique qui définit un espace sacré, — d'un axe le long duquel il faut d'abord descendre avant de pouvoir s'élever ; la descente aux enfers prélude à l'Ascension. En ce sens, nos « histoires gothiques » seraient, comme la plupart des autres fables que l'homme se raconte, les formes dégradées d'une structure mythique archaïque, d'un archétype⁸⁵.

L'axe cosmique aide l'homme à trouver sa place dans le monde, à se positionner par rapport au sacré. De même, par l'axe cosmique qu'elle met en évidence, l'architecture gothique suscite un sentiment de transcendance. Avec ses proportions immenses soulignant la petitesse de l'homme, la cathédrale gothique est conçue pour créer une expérience spirituelle :

The Gothic cathedral is designed to create a spiritually altered experience for those who enter, its great height and monstrous proportion dwarfing the viewer. The building is grossly out of proportion with human beings and seeks to emphasize their diminution in the face of larger and greater forces⁸⁶.

⁸⁴ Karen Armstrong, *op.cit.*, p. 27.

⁸⁵ Maurice Lévy, *op.cit.*, p. 641.

⁸⁶ Linda Bayer-Barenbaum. *The Gothic Imagination*, London et Toronto, Fairleigh Dickinson University Press, 1982, p. 55.

Linda Bayer-Barenbaum remarque d'ailleurs que l'art gothique, littéraire comme architectural, parvient à donner l'impression d'une union entre le physique et le spirituel. En architecture, cela se traduit par l'emploi de moins de matière pour construire des édifices plus hauts. Ainsi, pointes, flèches, arches, toutes les formes verticales sont favorisées pour alléger la structure. Même les vitraux cherchent à accentuer les jeux d'ombres et de lumière et les contrastes entre la légèreté (associée à l'air et au ciel comme au spirituel) et la solidité (associée à la terre et au physique). En littérature, Annie Le Brun considère l'architecture noire comme « première tentative d'édifier une demeure humaine entre le néant et l'absolu⁸⁷ », se demandant par la même occasion : « [p]eut-on rêver plus stupéfiante construction que ce décor adossé au vide pour ouvrir, aux guetteurs que nous sommes, ses fenêtres battantes sur l'énigme de nos vies⁸⁸ ? » Les châteaux des romans gothiques, *a fortiori* lorsqu'ils se situent au faîte de montagnes, sur le bord de précipices vertigineux, et qu'ils se prolongent de surcroît de souterrains, seraient donc des lieux privilégiés pour se questionner sur notre identité, notre place dans le monde et nos origines. Représentations matérielles de l'*axis mundi*, ils confrontent l'homme à ce qu'il est dans le monde, lui, si petit et si fragile face à l'immensité et à la transcendance.

D'ailleurs, « aucun monde n'est possible sans la verticalité, et cette dimension, à elle seule, évoque la transcendance⁸⁹ ». Sur ce plan, on peut bien sûr, d'un point de vue psychanalytique, voir une illustration de la psyché humaine en assimilant le sommet (tours, greniers...) au Surmoi, le château lui-même au Moi et les souterrains au Ça, ce qui concourt à faire ressortir, dans le roman gothique, le thème de l'identité. Dans cette optique, « le roman donne l'occasion à chacun d'entre nous d'établir un lien avec le château selon ce que nous sommes et selon les données explicites de l'intrigue⁹⁰ ». Mais on peut également envisager d'étudier les divers

⁸⁷ Annie Le Brun, *op.cit.*, p. 54.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 49.

⁸⁹ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, *op.cit.*, p. 110.

⁹⁰ H. Norman Holland et Léona F. Sheman, « Virtualités du Gothique », in Liliane Abensour et Françoise Charras (dir.), *op.cit.*, p. 241.

aspects de la verticalité en suivant une approche plus englobante, faisant appel aux symboliques archaïques, car « la redécouverte spontanée des archétypes du symbolisme archaïque est une chose commune chez tous les humains, sans différence de race et de milieu historique⁹¹ ». De plus, « les symboles, les mythes et les rites révèlent toujours une situation limite de l'homme ; situation limite, c'est-à-dire celle que l'homme découvre en prenant conscience de sa place dans l'Univers⁹² » et voilà justement ce que les personnages du roman gothique, principalement l'héroïne, tentent d'accomplir : trouver leur place dans l'univers.

Le roman gothique utilise donc aussi bien les symboles naturels que construits de l'*axis mundi*, montagnes et châteaux partageant l'espace sacré du roman. Mais un autre symbole s'avère particulièrement significatif en ce qui concerne la transcendance : les ruines. Revenant fréquemment dans la littérature gothique, elles parlent implicitement de la place des réalisations humaines par rapport à la nature. À la fois durables et périssables, « les ruines [...] indiquent combien, dans la tension entre le passé et le présent, l'équilibre est précaire. Plus qu'un décor, elles sont là pour convaincre qu'il n'est pas de construction qui ne porte en elle, ostensiblement, le principe de sa propre destruction⁹³ ». Évocations du passé, elles sont évidemment liées à l'importance des origines et à l'usure du monde se dirigeant vers le chaos profane. Tout comme la verticalité évoque la transcendance, les ruines, au contraire, illustrent la destruction du lien entre les hommes et le numineux en plus de remplir des fonctions esthétiques et historiques. En effet, « les ruines intéressent à double titre : elles rehaussent un paysage, et symbolisent, en même temps, la fin heureuse de la tyrannie religieuse et du despotisme féodal⁹⁴ ». Si, d'un point de vue religieux, cela semble pour une société protestante une bonne nouvelle en ce qui concerne l'affranchissement au catholicisme, les ruines n'en marquent pas moins, d'un point de

⁹¹ Mircea Eliade, *Images et symboles*, *op.cit.*, p. 43.

⁹² *Ibid.*, p. 43.

⁹³ Liliane Abensour et Françoise Charras (dir.), *op.cit.*, p. VIII.

⁹⁴ Maurice Lévy, *op.cit.*, p. 216.

vue religiologique, la désacralisation du monde. Lévy, se référant à Micheal Sadleir, explique que les « ruines [...] expriment le triomphe du chaos sur l'ordre établi⁹⁵ ».

La nature reprend alors ses droits sur les constructions humaines, et on remarque que c'est du haut vers le bas que les bâtiments sont devenus ruines, car « la pluie et la neige, la désagrégation et les éboulements, la dissolution chimique et l'action d'une végétation envahissante ont déchiqueté et creusé le bord supérieur, ont fait choir des parties de ce qui avait été élevé vers le haut⁹⁶ ». Ainsi, c'est le lien avec la transcendance qui tend à s'effondrer, illustrant la désacralisation du monde.

L'histoire du *Château d'Otrante* culmine avec la destruction d'une partie des murs du château et l'apparition, suivie de l'ascension d'Alfonso, l'ancêtre de Theodore et propriétaire légitime du château : « [à] l'instant où Théodore apparaissait, la muraille devant laquelle se tenait Manfred s'abattit sous l'effet d'une force toute-puissante et une image d'Alphonse aux proportions gigantesque s'éleva au milieu des ruines⁹⁷ ». Le château symbolise le pouvoir de Manfred, un pouvoir mal acquis, et sa destruction partielle, accomplie par une force toute-puissante, renverse son pouvoir. La ruine que devient le bâtiment illustre la brisure de son lien avec le tout puissant et le début d'un temps nouveau. L'apparition de l'ancêtre désigne alors l'héritier légitime et la transcendance ne peut être plus clairement exprimée qu'à ce moment où Alfonso rejoint au ciel Saint Nicolas : « [...] elle [l'apparition d'Alfonso] s'enleva majestueusement⁹⁸ vers le ciel. Les nuages se partagèrent et l'on vit Saint Nicolas accueillir l'ombre d'Alphonse et ils furent bientôt ravis aux yeux des mortels dans une glorieuse apothéose⁹⁹ ». La chute de Manfred et l'ascension d'Alfonso dans des mouvements contraires, l'un ascendant, l'autre descendant, sont des images on ne

⁹⁵ *Ibid.*, p. 606.

⁹⁶ G. Simmel, « Réflexions suggérées par l'aspect des ruines », in Liliane Abensour et Françoise Charras (dir.), *op.cit.*, p. 108.

⁹⁷ Horace Walpole, *Le château d'Otrante, Romans terrifiants*, *op.cit.*, p. 78.

⁹⁸ Le terme employé par Walpole, « solemnly » (Horace Walpole, *The Castle of Otranto*, *op.cit.*, p. 98), rend mieux le caractère sacré de l'événement.

⁹⁹ Horace Walpole, *Le château d'Otrante, Romans terrifiants*, *op.cit.*, p. 78.

peut plus évocatrices de la transcendance et démontrent une fois de plus l'importance symbolique de la verticalité dans le roman gothique.

La transcendance occupe donc une place centrale dans l'expérience du sacré et dans le roman gothique qui l'illustre ou la déconstruit par la verticalité de ses paysages et de ses constructions tendant visiblement vers le ciel ou par la présence marquante de ruines qui détruisent ce qui figurait le lien entre le ciel et la terre et brisent ainsi l'*axis mundi*.

1.2.5 Le sublime

Par les qualités de transcendance, de surnaturel ou de mystérieux terrifiant et fascinant auxquelles il fait appel, le concept de numineux développé par Otto trouve de grandes résonances dans l'art gothique, qu'il soit littéraire ou architectural. Mais il reste à aborder un dernier concept important, le sublime. Difficile à séparer des autres (il en a déjà été implicitement question précédemment car il implique les mêmes notions) il constitue cependant, à la base, une théorie esthétique plutôt que religieuse. Concept auquel plusieurs penseurs ont réfléchi, il fut développé notamment par Edmund Burke dans sa *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* qui a exercé une grande influence sur les auteurs des premiers romans gothiques. Au cours de son essai, Burke développe une vision du sublime plus complexe que celle véhiculée auparavant par des philosophes comme Shaftesbury¹⁰⁰ pour qui « [...] la sublimité est un sentiment de plaisir esthétique évoqué par notre contemplation de la nature dans ce qu'elle a d'insaisissable et d'infini. Comme la poésie, la nature déborde de nos catégories de l'entendement : elle constitue un excès¹⁰¹. » Sans aller à l'encontre de cette conception, dont on peut déjà dégager quelques liens avec l'expérience du sacré, Burke s'en distingue. À son sens, la beauté n'est pas l'unique valeur esthétique : « [...] le sublime n'est plus seulement

¹⁰⁰ Anthony Ashley Cooper, Earl of Shaftesbury, *Essai sur le mérite et la vertu, principes de la philosophie morale* (trad. de Denis Diderot). Paris, Albin Michel, 1998 [1711, 1745 pour la traduction], 205 p.

¹⁰¹ Valérie de Courville Nicol, *Le soupçon gothique*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 2004, p. 118.

associé à la grandeur et au sentiment d'émerveillement, mais à la terreur¹⁰². » Burke explique que

[...] tout ce qui est propre, de quelque façon que ce soit, à exciter des idées de douleur et de danger, je veux dire, que tout ce qui est, de quelque manière que ce soit, terrible, épouvantable, ce qui ne roule que sur des objets terribles, ou ce qui agit de manière à inspirer la terreur, est une source du sublime¹⁰³.

Ainsi, selon lui, le sentiment du sublime n'engendre pas que du plaisir, car il peut naître non seulement de la beauté fascinante et insaisissable, mais aussi de la terreur de l'inconnu et de l'incertitude. De plus, la théorie de Burke tient compte autant des aspects positifs que des aspects négatifs qui caractérisent le sacré, puisqu'elle considère, tel que l'explique Valérie de Courville Nicol, que

[...] le mal n'est pas indépendant mais fait partie de la totalité de l'univers, qui constitue un ordre harmonieux planifié par Dieu. Les défauts font partie de cette totalité. Ainsi, toutes les parties de la nature méritent d'être admirées, même ses aspects terribles –aspects traditionnellement exclus de l'admiration et du plaisir esthétique¹⁰⁴.

Il semble donc que Burke fasse déjà appel aux notions de terrifiant, de fascinant et de tout autre (donc de mystère) qui caractériseront la pensée d'Otto.

Ce dernier considère que par les rapports étroits qu'il entretient avec le terrifiant et le fascinant, le sublime affirme son lien avec le numineux :

[L]es analogies que le sentiment du sublime présente avec celui du numineux sont faciles à comprendre. [...] La notion elle-même n'est pas encore développée, elle a en elle-même quelque chose de mystérieux et c'est là ce qu'elle a en commun avec le numineux. En second lieu, le sublime présente aussi un double élément caractéristique par lequel il exerce sur l'âme une impression au premier abord répulsive mais en même temps singulièrement attractive¹⁰⁵.

Otto constate en effet que de forts contrastes nourrissent et spécifient le sublime comme le sacré et il souligne la difficulté d'analyser ce terme esthétique, à l'image de l'ensemble des concepts s'attachant à l'expérience du sacré. Il reconnaît aussi que « [p]our nous, Occidentaux, l'art numineux par excellence sera le gothique, en

¹⁰² *Ibid.*, p. 119.

¹⁰³ Edmund Burke, *Recherche philosophique sur les idées que nous avons du beau et du sublime*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1990 [1757], p. 80.

¹⁰⁴ Valérie de Courville Nicol, *op.cit.*, p. 119.

¹⁰⁵ Rudolf Otto, *op.cit.*, p. 87-88.

raison tout d'abord de sa sublimité¹⁰⁶ ». Seulement, telle que perçue par Otto, la terreur, plutôt que d'être strictement à l'origine du sentiment du sublime, en constitue le degré inférieur. Suivant ses vues sur le sujet, la terreur, expérience sacrée primaire, laisserait place au sublime à un niveau supérieur. On retrouve tout de même dans cette conception la même idée de cause à effet, bien que hiérarchisée : « À un niveau supérieur, le grandiose ou le sublime remplace le terrible comme moyen d'expression [du sentiment numineux]¹⁰⁷. » Sublime et terreur conservent un lien étroit et induisent une expérience du sacré. En ce sens, Courville rappelle qu'avant même l'écriture du traité de Burke « Shaftesbury [...] cherchait à élever la pulsion artistique au niveau de la quête divine¹⁰⁸ ». On voit de ce fait combien la notion de sublime s'est toujours approchée de ce qui caractérise le sacré.

Il apparaît donc que les différents théoriciens ayant analysé les notions de sublime et de terreur s'accordent pour voir dans ces expériences un aspect sacré de rencontre avec le numineux et l'influence des théories de Burke sur les auteurs gothiques étant manifeste, les expériences sacrées se multiplient au fil des pages de leurs romans. Dans leur volonté d'exprimer l'inexprimable, les auteurs gothiques ont recours aux plus intenses sentiments qui soient : le sublime et le sacré.

¹⁰⁶ Rudolf Otto, *op.cit.*, p. 127.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 121.

¹⁰⁸ Valérie de Courville Nicol, *op.cit.*, p. 118.

CHAPITRE II

LES COMPOSANTES SYMBOLIQUES DU ROMAN GOTHIQUE

Les concepts religiologiques que le premier chapitre s'attarde à expliquer sont on ne peut plus abstraits. Nous avons également établi la difficulté qu'il y a à tenter de les définir à l'aide du langage. Par contre, différents moyens employés par les auteurs gothiques contribuent à représenter à travers des symboles récurrents l'expérience du numineux. Des lieux particuliers (ce que nous verrons au point 2.2), certains types de personnages (2.3), mais aussi des décors et atmosphères imprégnés du sublime (2.1.1 et 2.1.2) sont autant d'éléments qui permettent une certaine représentation du sacré.

2.1 L'expression de la démesure sublime

Burke identifie quelques éléments aptes à provoquer la terreur sublime. Il s'agit de l'obscurité, par l'indétermination qu'y s'y rattache, du pouvoir, particulièrement celui du Tout-puissant qui nous met face à « l'exiguïté de notre nature³ », mais surtout des idées de hauteur, de profondeur et d'infini, car « la grandeur dans les dimensions produit souvent le Sublime⁴ ». Indétermination, contrastes, grandeur, excès ; nous verrons que le sublime semble cultiver une certaine démesure.

¹⁰⁹ Edmund Burke, *Recherche philosophique sur les idées que nous avons du beau et du sublime*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1990 [1757], p. 112.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 27.

2.1.1 L'obscurité et le silence

Tout comme Burke préconise l'obscurité et l'indétermination, Otto considère que le sublime ne peut être représenté qu'à l'aide de moyens indirects, à savoir, l'obscurité et le silence :

[l]'obscurité doit être rehaussée par un contraste qui la rend encore plus sensible ; elle doit être sur le point d'effacer une dernière clarté. La pénombre seule est « mystique ». [...] À l'obscurité correspond dans le langage des sons, le silence¹¹¹.

Les moyens de représenter le sublime sont donc négatifs puisqu'il s'agit de l'absence de lumière ou de sons. Comme la citation le laisse entendre, l'indétermination de l'obscurité, mais aussi les contrastes frappants entre ombre et lumière, seront propices à provoquer un sentiment de terreur touchant au sublime et au sacré. D'ailleurs, « l'action de deux extrêmes opposés est favorable au sublime, qui, en toutes choses abhorre la médiocrité¹¹² ». Cela est donc vrai autant en ce qui concerne les contrastes lumineux ou sonores que la coexistence du fascinant et du terrifiant. Faisant référence à l'obscurité et la terreur, Burke expliquait déjà que

[p]our rendre une chose fort terrible, l'obscurité semble généralement nécessaire. Lorsque nous connaissons toute l'étendue d'un danger, lorsque nous pouvons y habituer nos yeux, une grande part de l'appréhension s'évanouit. On s'en convaincra en songeant combien la nuit augmente notre frayeur dans tous les cas de danger, et combien les images de fantômes et de gobelins, que personne ne peut se représenter clairement, impressionnent ceux qui ajoutent foi aux contes populaires¹¹³.

Il ajoute plus loin que « la transition rapide de la lumière à l'obscurité, ou de l'obscurité à la lumière, a cependant un effet encore plus grandiose¹¹⁴ ». Il y a donc analogie entre Burke et Otto en ce qui concerne le sublime bien que l'un le considère sous un angle esthétique, et l'autre, sous un angle religiologique.

Les exemples de tels moments où l'obscurité ou le silence font frémir les personnages, ou encore les contrastes entre lumière et ombre ou entre sons et silence ne manquent pas dans le roman gothique et suscitent la terreur. Ce sont des moyens

¹¹¹ Rudolf Otto, *Le sacré*, Paris, Payot, 2001, p. 128-129.

¹¹² Edmund Burke, *op.cit.*, p. 126.

¹¹³ *Ibid.*, p. 99.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 126.

largement exploités par les auteurs du genre et particulièrement bien maîtrisés par Ann Radcliffe. Ils permettent de mettre en branle l'imagination et la sensibilité du lecteur comme celle du personnage et de les conduire vers un instant de terreur sublime. À tout moment, dans *Les mystères d'Udolphe*, Émilie guette le moindre petit frémissement qui troublerait le calme apparent de la nuit. Sa chandelle vacille, et Émilie tremble tout autant que la faible flamme qui s'oppose à l'obscurité :

Les heures passèrent ainsi dans la solitude et le silence. Aucun message, aucun bruit : il lui sembla que Montoni l'avait totalement oubliée. Le soleil cependant disparut derrière les montagnes ; ses rayons étincelants s'évanouirent sur les nuages ; un pourpre sombre et foncé brunit graduellement l'atmosphère et déroba le paysage...[...] L'obscurité de la chambre ramena l'effroi dans les sens d'Émilie¹¹⁵.

Bien que le changement de luminosité s'effectue graduellement, le contraste n'en est pas moins fort et permet de sentir le frisson de peur s'installer peut-être avec encore plus de sublimité que si l'obscurité était tombée d'un coup. Nous voilà alors dans « la pénombre mystique¹¹⁶ » décrite précédemment par Otto.

Plus tôt dans l'histoire, alors qu'Émilie et son père malade prenaient du repos dans une chaumière près du couvent de Blangy, une forte impression avait été créée par le retentissement de la musique d'une flûte dans l'air silencieux, à minuit. Cette mélodie semblait annoncer, suivant la superstition, une mort prochaine. Ce fut celle du père d'Émilie. C'est pourquoi, par la suite, l'effet n'en sera que renforcé lorsque d'autres mélodies nocturnes inexpliquées se feront entendre, rappelant la tragédie à laquelle s'attache la première manifestation :

[Elle] observa la même planète qu'elle avait remarquée en Languedoc la nuit qui précéda la mort de son père. Elle se trouvait au-dessus des tours orientales du château. Émilie [...] se rappela aussi la musique qu'elle avait entendue, et dont sa tendresse, en dépit de sa raison, avait admis le sens superstitieux. Ces souvenirs redoublèrent ses larmes: elle céda à sa rêverie. Tout à coup les sons d'une musique douce parurent traverser les airs. Une crainte superstitieuse s'empara d'elle ; elle écouta quelques moments dans une attente pénible [...] Mais la raison humaine n'a pas plus d'empire sur les fantômes de l'imagination, que les sens n'ont de moyens pour juger la forme de ces corps lumineux qui brillent et s'éteignent tout à coup pendant l'obscurité des nuits. [...] La crainte et la surprise cédèrent bientôt au charme d'une harmonie que le silence de la nuit rendait plus touchante¹¹⁷.

¹¹⁵ Ann Radcliffe, *Les mystères d'Udolphe*, Paris, Gallimard, 2001, p. 429.

¹¹⁶ Rudolf Otto, *op. cit.*, p. 129.

¹¹⁷ Ann Radcliffe, *op. cit.*, p. 440-441.

Par le biais de la tour et de la planète on retrouve ici une verticalité illustrant le lien entre notre monde et celui des cieux. Émilie, ressentant alors la transcendance, se sent plus près de son père décédé, et est particulièrement sensible, dans cet état, à l'effet sublime des lumières et des sons ambiants. Malgré sa logique, la superstition prend le dessus sur son âme. Son imagination s'emballe et Émilie parvient même, malgré l'enfermement et la tristesse qu'elle vit à ce moment, à vivre une légère évasion spirituelle.

Relatant une expérience sacrée où se manifeste aussi la transcendance, le passage suivant illustre bien comment les sons, la lumière et l'indétermination jouent un rôle dans la naissance du sublime :

Les yeux d'Émilie se remplissaient de larmes ; elle éprouvait les élans d'une dévotion sublime, en élevant ses regards vers la voûte des cieux, tandis qu'une musique touchante accompagnait le murmure des eaux. Elle écoutait dans un ravissement muet et personne ne rompait le silence. Les sons paraissaient flotter sur les airs. [...] Le crépuscule obscur ne laissait plus distinguer que d'imparfaites images. [...] Un cœur de voix et d'instruments s'enfla successivement dans les airs. Il était si doux ! Si solennel ! c'est comme l'hymne des anges descendant au milieu du silence des nuits. La musique finit et l'on eut dit que le cœur sacré remontait au ciel¹¹⁸.

Plus fascinant, cette fois, que terrifiant, l'effet sublime est réussi et suscite en elle une grande émotion. Elle éprouve alors cette quiétude qu'Otto considère comme la forme élevée du *mysterium tremendum*.

Les mêmes effets peuvent aussi servir à créer l'ambiance qui aide à définir les personnages, passant de la plus grande douceur à la dureté la plus âpre. Émilie voit pour sa part sa pureté et sa grâce soulignées quand la lune la touche de ses rayons : « [...] les rayons de la lune qui prenaient plus de force à mesure que les ombres s'étendaient, jetaient alors sur elle leur éclat argentin. À demi couverte d'un voile noir sa figure en recevait une inimitable douceur¹¹⁹ ». Captant la lumière, Émilie se découpe de l'ombre menaçante qui l'entoure.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 257.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 264.

L'influence de Burke est donc palpable dans l'œuvre de Radcliffe. Et pour lui, outre l'obscurité, ce serait l'incertitude qui s'empare de nous particulièrement dans l'obscurité qui serait source de terreur sublime :

[...] je pense qu'il y a dans la nature des raisons pour lesquelles une idée obscure, convenablement rendue, doit affecter davantage qu'une idée claire. C'est notre ignorance des choses qui cause toute notre admiration et qui excite principalement nos passions. [...] L'idée d'éternité et celle d'infini sont de celles qui nous affectent le plus, et pourtant il n'est peut-être rien que nous ne comprenions aussi peu que l'infini et l'éternité¹²⁰.

On peut donc y voir un lien entre cette notion d'incertitude et la « poétique du caché », pour reprendre les termes de Lévy, que développe Ann Radcliffe comme moyen de provoquer la terreur et de susciter l'intérêt du lecteur en stimulant son imagination. L'analyse de Lévy en témoigne :

Pénétrée de la justesse des thèses du philosophe [Burke], elle fonde son écriture sur le concept de « mystère », élaborant sans le dire, et sans doute sans le vouloir une véritable poétique du caché. Elle aime tout ce qui dissimule : la brume, les nuages, les voiles, les tentures qui dérobent l'objet redouté (convoité?) au regard ; elle aime tout ce qui pousse à imaginer plutôt qu'à voir : « l'obscurité conduit l'imagination à exagérer », fait-elle dire à l'un des personnages de son roman posthume, *Gaston de Blondville*¹²¹.

Ainsi, pour ne donner qu'un exemple, Ann Radcliffe ne se prive pas de jouer avec le lecteur, titillant sa curiosité en ne lui révélant que les effets d'une vision sur le personnage d'Émilie et non le contenu de la vision :

Elle s'avança vers le tableau qui paraissait d'une dimension extraordinaire, et qui se trouvait dans un coin obscur de la chambre. Elle s'arrêta encore ; enfin d'une main timide elle leva le voile, mais elle le laissa retomber. Ce n'était pas une peinture qu'elle avait vue, et avant de pouvoir quitter la chambre, elle s'évanouit sur le plancher.

Quand elle eut recouvré ses sens, le souvenir de ce qu'elle avait vu l'en priva presque une seconde fois ; elle eut à peine la force de sortir de la chambre et de gagner la sienne. Quand elle y fut, elle n'eut pas le courage d'y rester seule. L'horreur dominait son esprit¹²².

Si l'horreur emplit le personnage, c'est la terreur qu'Ann Radcliffe insuffle ainsi au lecteur pour qui tout doit être imaginé. Mais plus fréquemment, lecteur et personnage seront sur le même pied, partageant l'incertitude de l'obscurité.

On remarque ensuite la présence de contrastes sonores et lumineux à l'intérieur des châteaux et souterrains gothiques, mais aussi dans la nature où ceux-ci

¹²⁰ Edmund Burke, *op.cit.*, p. 103.

¹²¹ Maurice Lévy, « Préface », in Ann Radcliffe, *Les mystères d'Udolpho*, *op.cit.*, p. 41.

¹²² Ann Radcliffe, *Les mystères d'Udolpho*, *op. cit.*, p. 343-344.

sont construits –le contraste nature / culture étant une opposition de plus se retrouvant au cœur des romans noirs. Les paysages mis en scène dans le roman gothique, avec leurs montagnes aux pics escarpés, les falaises abruptes et les précipices sans fond sont particulièrement efficaces pour produire le sublime. De la même manière, nous avons constaté précédemment que les paysages pouvaient susciter, selon Otto, une expérience du sacré plus profonde que l'apparition de spectres. Fascinants et terrifiants, ils provoquent le vertige. Les paysages gothiques se composent donc d'extrêmes et de contrastes et suscitent des sentiments tout aussi démesurés. Non seulement ils en deviennent ainsi sublimes, mais comme Linda Bayer-Barenbaum l'ajoute :

These contrasts are included in Gothic literature because they magnify reality ; between the greatest extremes lies the greatest breadth. The constant presence of polar opposites prevents us from mistaking any single dimension for the whole, and with respect to density, as opposed to scope, the mind is unable to tolerate extremes for very long¹²³.¹

Les contrastes contribuent à doter de nuances et de profondeur les romans gothiques en faisant ressortir le beau comme le terrible de manière à frapper vivement l'imagination. De même, toute expérience du sacré se fonde sur une opposition entre le *mysterium fascinans* et le *mysterium tremendus*. Ainsi, « fictive landscapes acquired numinous qualities which awaken in those who responded to them both inward and outward dimensions of an experience which could be termed reverential, if not religious¹²⁴ ». Par les descriptions éloquentes de paysages, les auteurs gothiques parviennent donc à faire vivre une expérience du sublime, celui-ci servant à exprimer le numineux.

C'est le cas lors de l'arrivée des personnages au château d'Udolphé. Cette scène est un moment clé du grand roman d'Ann Radcliffe. Mais la découverte du château ne saurait être aussi forte si elle n'était précédée par une longue description

¹²³ Linda Bayer-Barenbaum, *The Gothic Imagination*, London et Toronto, Fairleigh Dickinson University Press, 1982, p. 22.

¹²⁴ Glen Cavaliero, *The Supernatural and English Fiction*, Oxford, Oxford University Press, 1995, p. 135.

du paysage qui borde la construction. Au fil de ces lignes, tout se combine pour inspirer le sublime. Il est écrit :

De ce point de vue sublime, les voyageurs continuèrent à gravir au milieu des forêts de sapins, et pénétrèrent dans un étroit passage qui bornait de tous côtés les regards, et montrait seulement d'effroyables rocs suspendus sur la tête. Aucun vestige humain, aucune ligne de végétation ne paraissait dans ce séjour. Ce passage conduisait au cœur des Appenins. Il s'élargit enfin, et découvrit une chaîne de montagnes d'une extraordinaire aridité, au travers desquelles il fallut marcher pendant plusieurs heures.

Vers la chute du jour, la route tourna dans une vallée plus profonde qu'enfermaient, presque de tous côtés, des montagnes qui paraissaient inaccessibles. À l'orient, une échappée de vue montrait les Appenins dans leur plus sombre horreur. La longue perspective de leurs masses entassées, leurs flancs chargés de noirs sapins présentaient une image de grandeur plus forte que tout ce qu'Émilie avait déjà vu. Le soleil se couchait alors derrière la montagne même qu'Émilie descendait, et projetait vers le vallon son ombre allongée; mais ses rayons horizontaux, passant entre quelques roches écartées, doraient les sommités de la forêt opposée, et brillaient sur les hautes tours et les combles d'un château, dont les vastes remparts s'étendaient le long d'un affreux précipice. La splendeur de tant d'objets bien éclairés s'augmentait encore du contraste formé par les ombres qui déjà enveloppaient le vallon.

« Voilà Udolphe », dit Montoni, qui parlait pour la première fois depuis plusieurs heures¹²⁵.

Les contrastes et les jeux de lumières parviennent cette fois encore à donner au paysage une indiscutable sublimité. Sa verticalité est aussi remarquable. Le château, fort des mêmes qualités sublimes que le paysage, s'y intègre parfaitement. Tout le paysage environnant paraissant à son image, il se confond aux montagnes d'une façon métonymique. Suite à une semblable description, on ne sait plus s'il est rassurant ou inquiétant d'arriver enfin dans un lieu créé par la main de l'homme. Sans doute l'aridité de cette nature n'a-t-elle rien d'accueillant, mais le château qu'on a choisi de construire en ces lieux isolés peut-il être plus réconfortant?

2.1.2 La grandeur et le pouvoir

La description du château qui suit immédiatement celle des alentours dépeint celui-ci, à l'instar du paysage, comme étant construit tout en verticalité. Cette fois encore, les contrastes sonores et lumineux ajoutent à la sublimité qui se dégage des lieux. Cependant, pour que cette description frappe autant l'imaginaire, Ann Radcliffe

¹²⁵ Ann Radcliffe, *Les mystères d'Udolphe*, op.cit., p. 311-312. Désormais, les références au roman seront indiquées par le sigle « M.U. », suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

insiste également sur un autre aspect, la grandeur des lieux. Alors qu'au gré du voyage les personnages rencontrent une « scène vaste et magnifique » (*M.U.*, p. 310), « l'immensité de la nature » (*M.U.*, p. 310-311) et un « amphithéâtre de montagnes dont les masses paraissaient aussi nombreuses que le sont les vagues de la mer » (*M.U.*, p. 311) et pour lesquelles le « sommet d'une éminence ne semblait être que la base d'une autre » (*M.U.*, p. 310), le château se fait tout aussi imposant. Loin de se fondre dans la nature, on parle de « la gothique grandeur de son architecture » (*M.U.*, p. 312), de ses « portes formidables » et de celles « d'une proportion gigantesque », de ses « murailles épaisses » (*M.U.*, p. 313) que les ténèbres permettent mal de discerner et de ses « deux fortes tours ». On le décrit comme un « objet imposant », « vaste, antique et effrayant » qu'elle « jugeait sur ce qu'elle voyait de la pesanteur et de l'étendue du reste ». De plus, « isolé, vaste et massif, il semblait dominer la contrée » (*M.U.*, p. 312). Le bâtiment gothique parvient ainsi à impressionner par ses dimensions que les ombres qui l'enveloppent au soleil couchant rehaussent encore davantage. En effet, hauteur, grandeur et profondeur sont aussi, selon Burke, des moyens de faire apparaître le sublime. Force et puissance se dégagent alors des objets immenses ou vastes.

Naturels ou construits de main d'homme, les proportions des décors concourent donc à induire le sublime. Parfois, l'aspect sublime de la scène, associé à la majesté et l'immensité du paysage, est explicitement souligné : « [...] elle ne voyait plus autour d'elle que des images d'une effrayante grandeur et d'une sombre sublimité » (*M.U.*, p. 310). Ailleurs, l'effet créé sur l'imagination est tel qu'il influence même la perception du personnage affecté : « La grandeur, la majesté des scènes au milieu desquelles ils s'étaient rencontrés, avaient aliéné son imagination, et avaient imperceptiblement rendu Valancourt bien plus intéressant pour elle, en lui communiquant quelque chose de leur caractère » (*M.U.*, p. 157). Mais toujours, la hauteur, la grandeur et l'étendue sont constitutives des paysages ou des bâtiments qui font forte impression sur les personnages comme sur les lecteurs, soulignant aussi leur verticalité, symbole de la transcendance :

Le lieu de la scène était une scène antique et ténébreuse ; une seule fenêtre, haute et gothique en éclairait l'immensité ; deux battants ouverts laissaient voir le rempart de l'ouest et les Appenins.

Le milieu de cette salle s'élevait en dôme ; la voûte s'appuyait de trois côtés sur de lourds piliers de marbre ; de longues colonnades en partaient et s'étendaient dans l'ombre. Tous les pas des domestiques faisaient résonner les échos ; leurs figures, mal distinguées dans une sombre distance, alarmaient fort souvent l'imagination d'Émilie (*M.U.*, p. 424).

Les dimensions impressionnantes d'une pareille salle collaborent, avec l'ombre et les bruits brisant le silence, à faire naître un mélange de fascination et de terreur. De concert avec ces sentiments contrastés, une impression de sublime s'en dégage, excitant l'imagination d'Émilie.

La grandeur imprégnant des objets sublimes inspire ce qu'Otto nomme l'*admirandum*, tandis que Burke affirme : « L'étonnement [...] est l'effet du sublime à son plus haut degré ; les effets inférieurs en sont l'admiration, la vénération et le respect¹²⁶. » De même, à un second degré, la grandeur peut aussi revêtir des personnages qui susciteront alors le même respect, mais aussi la même terreur que les lieux sublimes. À quelques reprises, le cas se présente avec Montoni, le tyran des *Mystères d'Udolphé*. Il est dit, par exemple : « Émilie se sentit entraînée vers une sorte d'admiration pour lui, mais non pas de cette admiration qui pouvait conduire à l'estime ; elle y joignait une sorte de crainte dont elle ne devinait pas la cause » (*M.U.*, p. 190), puis, « [e]lle observait que Montoni gardait avec ses hôtes un air d'autorité très marqué. Il y avait quelque chose dans les manières des étrangers, qui, sans être servile, annonçait une grande déférence » (*M.U.*, p. 424). La grandeur sublime s'applique donc à différents objets, mais se spécifie constamment par l'ambivalence qu'elle provoque entre fascination et terreur, ce qui en fait une forme d'expérience du sacré.

Conséquemment, en épousant les thèses de Burke, Radcliffe développe, dans son écriture, une manière de mettre en scène le mystère, le surnaturel, le terrifiant et le fascinant de façon sublime, atteignant ainsi au sacré. C'est aussi une méthode qu'adopteront à sa suite nombre d'auteurs gothiques. Tout en cherchant à stimuler

¹²⁶ Edmund Burke, *op. cit.*, p. 98.

l'intérêt du lecteur par la mise en branle de son imaginaire, les auteurs gothiques emploient, parfois même involontairement ou dans un autre but¹²⁷, des moyens de lui faire vivre une expérience universelle que nous pouvons qualifier de religiologique.

2.2 Des lieux initiatiques

2.2.1 Les seuils et les escaliers

La sublimité des décors gothiques et l'expérience du sacré qu'ils induisent est à présent établie, mais certains lieux spécifiques et fréquemment mis en scène dans le roman gothique portent aussi des symboliques imprégnées d'éléments liés au sacré : transcendance, mystères, rites initiatiques. En parcourant le château de haut en bas, l'héroïne est appelée à franchir des seuils et à passer par des escaliers. Ce sont là des lieux particulièrement riches de significations chez de nombreux auteurs, qu'ils soient ou non liés au courant gothique. Les auteurs du *Guide pour la pratique de l'interprétation religiologique* soulignent que « le personnage qui monte ou descend un escalier passe nécessairement du sacré au profane ou encore du chaos au cosmos¹²⁸ ». Les escaliers sont donc une image de la période de transition que vit l'héroïne gothique et figurent matériellement les liens ciel / terre / enfer. Chez Ann Radcliffe, ils sont omniprésents. Il est d'ailleurs fait mention dans *Les mystères d'Udolphe* d'« escaliers qui, dans ce vaste château, terminaient presque partout les détours » (*M.U.*, p. 578).

¹²⁷ Quand Radcliffe s'inspire des idées de Burke, c'est pour créer un sentiment du sublime chez son lecteur. Mais sait-elle qu'en provoquant une forte impression sur le lecteur elle induit une expérience du sacré? Dans le même ordre d'idées, on pourrait se demander dans quelle mesure Walpole, par exemple, qui affirme avoir rêvé l'histoire de son roman, est au fait du sens et de l'universalité des symboles qu'il emploie et à quel point il s'abandonne simplement à l'histoire incroyable qu'il a imaginée d'abord dans son sommeil? Notons d'ailleurs que les disciplines (psychanalyse, histoire des religions...) qui s'intéressent à l'étude des symboles et des structures profondes, mentales ou religiologiques, n'étaient pas encore inventées lors de l'écriture de ces romans.

¹²⁸ Jacques Pierre et Guy Ménard, *Guide pour la pratique de l'interprétation religiologique*, recueil du cours REL-1715, Département des sciences religieuses, Montréal, COOP UQAM, p. 50.

Hors du château, le symbolisme de l'ascension s'apparente à celui de l'escalier. Ascensions et descentes se succèdent et Émilie, par exemple, tout comme Elena dans *l'Italien*, monte et descend les versants escarpés des montagnes, cherchant ainsi quel doit être son chemin.

Même les ponts sont symboliques et Eliade souligne que « dans le symbolisme du passage [...] ce sont surtout les images du pont et de la porte étroite qui suggèrent l'idée de passage dangereux et qui, pour cette raison, abondent dans les rituels et les mythologies initiatiques¹²⁹ ». Ainsi, Elena, prisonnière d'un carrosse et n'apercevant le chemin que par une petite ouverture,

vit que la route qu'elle suivait aboutissait à un pont étroit, jeté, d'une chaîne de montagnes à l'autre, par-dessus l'abîme au fond duquel grondait l'impétueux torrent. Ce pont n'avait d'autre parapet que quelques frêles pièces de bois. Il était si élevé que de loin on croyait le voir suspendu dans le ciel. Elena ferma les yeux et recommanda son âme à Dieu pendant ce périlleux passage. [...] Il semblait qu'on passât de la mort à la vie¹³⁰.

On est donc amené à penser que le cheminement de l'héroïne s'apparente à un rite d'initiation. L'idée même de changement de niveau, de transition, de passage qu'impliquent seuils, escaliers et ponts y conduit. De même, « [l]e seuil, la porte *montrent* d'une façon immédiate et concrète la solution de continuité de l'espace ; d'où leur grande importance religieuse, car ils sont tout ensemble les symboles et les véhicules du *passage*¹³¹ ». Ainsi, la coupure entre deux états qui s'opère au moment du passage d'un seuil est clairement exprimée par Ann Radcliffe. Dans *Les mystères d'Udolpho*, elle écrit : « Émilie entendit descendre, tomber les chaînes, et tirer les verrous d'une petite porte par laquelle on entra. Le soldat tenait la lampe fort bas, pour montrer le pas de la porte. Émilie se retrouva sous cette arcade ténébreuse, et elle entendit fermer ce guichet qui semblait à jamais la séparer du monde » (*M.U.*, p. 573). L'auteure insiste donc sur chaque étape du passage, détaille l'ouverture de la porte, le passage du seuil éclairé par la lampe puis la fermeture qui l'isole finalement.

¹²⁹ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris. Gallimard, 1965, p. 153.

¹³⁰ Ann Radcliffe, *L'Italien ou le confessionnal des pénitents noirs, Romans terrifiants*, Paris, Robert Laffont, 1984, p. 114.

¹³¹ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, *op.cit.*, p. 25.

Elle donne ainsi une importance particulière à ce qui n'aurait pu être qu'un moment anodin. Seuils, portes et escaliers forment donc le lien physique entre deux lieux et le lien symbolique entre différents états ou étapes.

Sur ce plan, « toutes les héroïnes d'Ann Radcliffe font à un moment ou à un autre l'expérience de l'angoisse du seuil : Émilie n'échappe pas à la règle. Quand elle franchit le portail de la forteresse, son cœur se serre et lui viennent à l'esprit des pensées de « longues souffrances » et de meurtres¹³² ». Il semble qu'elle appréhende l'aventure, sentant instinctivement la difficulté et l'importance des épreuves qui l'attendent. Sa forte sensibilité lui permet donc d'entrevoir les obstacles à venir, mais il n'en tient alors qu'au lecteur de déduire que l'héroïne s'apprête à traverser des embûches qui la rendront plus forte et la révéleront à elle-même à condition qu'elle y survive.

Rappelons que l'héroïne est toujours une jeune vierge qui tombe amoureuse, presque prête à passer de la vie d'enfant à la vie de femme. Les épreuves qu'elle aura à vivre en traversant d'arides paysages et à l'intérieur du château¹³³ l'obligent à trouver son chemin et à se libérer. À la sortie de cette épreuve, elle a franchi l'étape de l'enfance et devient une adulte à part entière.

2.2.2. Les souterrains

Si le périple de libération de l'héroïne débute par une fuite, la descente d'escaliers initie souvent l'aventure. Dans *Le château d'Otrante*, Isabelle « dont la résolution avait fait place à la terreur dès qu'elle avait fui Manfred, continua sa course jusqu'au bas de l'escalier principal. [E]lle se souvint d'un souterrain qui menait des caves du Château à l'Église Saint-Nicolas [...] et se hâta vers le passage secret¹³⁴ ». Sous l'emprise de la terreur, c'est donc vers les souterrains du château que son instinct la guide. Pensant se diriger ainsi vers un lieu numineux, l'église

¹³² Maurice Lévy, *op.cit.*, p. 21.

¹³³ Tout au long de la partie centrale de l'histoire, Émilie est séquestrée par Montoni, le mari de sa tante et tutrice, dans le château d'Udolphe, loin du jeune homme qu'elle aime.

¹³⁴ Horace Walpole, *Le château d'Otrante, Romans terrifiants*, *op.cit.*, p. 17-18.

Saint-Nicolas, c'est en fait le long du parcours qui l'y mène qu'elle vivra l'expérience sacrée de la renaissance dont elle émergera transformée. C'est de plus au cours de ce passage dans les profondeurs qu'elle rencontrera celui qui deviendra son mari et avec qui elle assurera la continuité de la lignée légitime devant régner sur Otrante. C'est avec son aide qu'elle parvient à s'enfoncer dans la voûte sombre du château : « – Soulevez la trappe, dit la Princesse. L'Étranger obéit ; et au-dessous de l'ouverture apparurent quelques degrés de pierre qui conduisaient à une cave extrêmement obscure. – Descendons, dit Isabelle. Suivez-moi. Malgré ces lugubres ténèbres, nous ne pouvons nous tromper de chemin¹³⁵. » L'héroïne, pour se sauver, sent donc la nécessité de s'enfoncer sous la terre. L'expérience aura une portée qu'elle ne soupçonnait pas.

Tandis que le ciel représente généralement la demeure des dieux, l'ascension, notre approche de ce royaume sacré, et les escaliers, la transition qui s'effectue alors d'un mode vers un autre, les souterrains figurent par conséquent l'enfer, la demeure du démoniaque. Seulement, pour les primitifs, les démons ne sont pas encore associés au mal de la même façon que dans le christianisme. Ainsi, leur action est utile et même nécessaire à la réalisation du rite d'initiation, et les souffrances qu'ils engendrent font évoluer l'initié. Tout comme la mort n'est jamais perçue comme une fin, mais plutôt comme une étape ou comme le début d'une autre existence, les démons et la souffrance ne sont pas conçus comme un mal, mais comme une nécessité : « [p]our toute société traditionnelle, la souffrance a une valeur rituelle [...]. La torture est, elle aussi, une expression de la mort initiatique¹³⁶ ». Ainsi, plutôt que la demeure du mal, « les souterrains figurent le cheminement lent, périlleux et obscur de l'individu humain vers le jour¹³⁷ », formant le lieu ultime de l'initiation.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 20.

¹³⁶ Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1957, p. 254.

¹³⁷ André Breton, *Limites non frontalières du surréalisme*, Paris, NRF, 1937, p. 209.

De même, comme l'explique Hubert Juin, « le souterrain, c'est la descente vers le centre redoutable, une avancée fœtale, un rendez-vous inévitable¹³⁸ ». Comme le terme « d'avancée fœtale » l'induit, la terre représente la mère, et c'est donc elle qui donnera naissance de nouveau à l'héroïne, au terme de l'initiation. En effet, l'association de la terre à la mère n'est pas nouvelle et « l'enfantement des humains par la Terre est une croyance universellement répandue¹³⁹ ». Remettant la conception sacrée de la terre-mère dans le contexte de son apparition historique, Karen Armstrong rappelle que l'être humain s'est d'abord tourné vers le ciel, sentant l'existence de quelque chose de plus grand et de plus fort que lui. Ce n'est qu'à l'époque paléolithique qu'il développe l'agriculture, se penchant ainsi vers la terre. Le chasseur devient cultivateur et découvre l'importance de la terre et de sa fertilité. Celle-ci prend alors la même dimension sacrée que le ciel¹⁴⁰.

Nous sentant liés à notre terre natale par des « racines », nous retournons à la terre à l'heure de notre mort en redevenant poussière. Le retour sous la terre est donc un retour aux origines et « les violents efforts que font les personnages dans ces romans, pour quitter le Château ou l'Abbaye-Mère où ils sont enfermés, en utilisant ces voies contournées, prennent un sens évident : ils illustrent tout simplement un « phantasme de renaissance¹⁴¹ ». En effet, la descente dans les profondeurs de la terre est nécessairement préalable à l'ascension au ciel de la même manière que la vie ne peut se renouveler sans la mort¹⁴². L'enterrement symbolique vécu par les héroïnes implique une renaissance de la même manière que l'immersion dans l'eau, lors d'un baptême, par exemple, a valeur de renouveau¹⁴³. De même, le retour vers l'origine qu'illustre la descente sous terre porte nécessairement la promesse d'un futur renouvelé puisque la terre, comme le ventre la mère, est un lieu de conception, un

¹³⁸ Hubert Juin, « Lettre », in Liliane Abensour et Françoise Charras (dir.), *Romantisme noir*, Paris, Éditions de l'Herne, 1978, p. 340.

¹³⁹ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, op.cit., p. 119.

¹⁴⁰ Karen Armstrong, *Une brève histoire des mythes*, Montréal, Boréal, 2005.

¹⁴¹ Maurice Lévy, *Le roman « gothique » anglais 1764-1824*, Paris, Albin-Michel, 1995, p. 623.

¹⁴² Karen Armstrong, *Une brève histoire des mythes*, Montréal, Boréal, 2005, p. 30.

¹⁴³ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, op.cit., p. 122.

espace fertile, « not just the place from which the past is retrieved but the place where the future is conceived, the « earthen womb » [...] from which the new land rises¹⁴⁴ ». À cet égard, une importante métamorphose s'opère lors de la sortie des entrailles de la terre car les souterrains sont un lieu de la puissance féminine, l'*umbilicus mundi*, c'est-à-dire « one of the great antechambers of the mysteries of transformation¹⁴⁵ ». Ayant survécu à l'initiation, la jeune fille devient femme.

L'approche religiologique et l'interprétation psychanalytique s'entendent pour considérer les souterrains comme une image de la matrice originelle, la Terre-mère. Ainsi, « a cave is –as Freud pointed out– a female place, a wombshaped enclosure, a house of earth, secret and often sacred¹⁴⁶ », et tandis que l'analyse religiologique considère le passage sous la terre comme un retour vers les origines, les psychanalystes croient que la prédilection pour « les lieux de sépulture, les caveaux et autres « mansions of the dead » pourrait s'expliquer par une « régression vers le stade fœtal limbic initial¹⁴⁷ ». Parce qu'elles accordent à l'origine une importance indéniable, les deux visions sont semblables l'une à l'autre. Ainsi, pour Maurice Lévy, fortement influencé par la psychanalyse, « on entre au château par une porte « symbole féminin évident » ; on en sort avec difficulté et angoisse, en empruntant un réseau compliqué de boyaux souterrains dont les méandres contournés s'enfoncent dans les entrailles de la terre¹⁴⁸ ». Toutefois, il soutient aussi que ces boyaux, méandres et orifices seraient « symboli[ques] de l'intérieur du corps maternel sur le mode intestinal en rapport avec ces théories infantiles annales de la naissance que tous les enfants peut-être ont eues chacun leur tour¹⁴⁹ ». Sur ce point, l'interprétation religiologique préfère parler de rite initiatique et de renaissance que de stades du développement sexuel.

¹⁴⁴ Sandra M. Gilbert et Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic*, New Haven and London : Yale University Press, 1984 [1979], p. 102.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 95.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 93.

¹⁴⁷ Maurice Lévy, *Le roman « gothique » anglais 1764-1824*, op. cit., p. 623.

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ *Ibid.*

Cependant, il n'est pas faux de croire, à l'instar des psychanalystes, que le souterrain représente l'inconscient, c'est-à-dire ce que l'on se cache, ce qui est figurativement enterré. Pour Maurice Lévy,

[m]onter ou descendre, à l'intérieur d'une maison –et à combien plus forte raison à l'intérieur d'un château- c'est passer d'un niveau de conscience à un autre. Descendre dans les souterrains du château, c'est descendre en nous-mêmes jusque dans les sites profonds de notre vie intime, c'est quitter le niveau de la conscience claire pour s'enfoncer dans les couches les plus archaïques de l'être¹⁵⁰.

Cette conception s'accorde à la vision religiologique puisque l'une comme l'autre permettent à l'héroïne une rencontre avec une part d'elle-même jusque-là inconnue. Que l'on associe les profondeurs du château à l'inconscient ou à la terre mère, il résulte du passage par les souterrains de l'héroïne une découverte de son identité.

De même, le passage sous terre de l'héroïne est également associé à un moment qui échappe aux règles naturelles, tandis que le retour à la surface correspond à la réintégration dans le monde régulier. C'est pourquoi Lévy affirme : « [...] quand, après de terrifiantes aventures, on remonte aux étages supérieurs, qui sont ceux de la vie quotidienne et des actes raisonnables, c'est alors qu'on éprouve le besoin d'expliquer le surnaturel¹⁵¹ ». Il y a donc passage du sacré, où le temps s'arrête, au profane, du surnaturel au naturel, d'une pensée mythique à une pensée logique. Les romans d'Ann Radcliffe parviennent ainsi à faire place au surnaturel tout en demeurant apparemment conformes à la pensée dominante qui favorise le rationnel par une fin où les phénomènes mystérieux trouvent une explication logique.

Dans cette perspective, au rite initiatique archaïque permettant un retour aux origines et se concluant par une renaissance correspond, du point de vue psychanalytique, une plongée révélatrice dans les fondements méconnus de l'être. De surcroît, pour Lévy, il y a assimilation entre la descente en soi que symbolise le passage dans les souterrains et la descente en soi du rêveur qui s'enfonce dans son

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 630.

¹⁵¹ *Ibid.*

inconscient, dans une réalité autre. Il y a, par conséquent, rencontre temporaire avec une réalité altérée et révélatrice comme lors de l'expérience du sacré. Selon lui, « [l]a descente d'un escalier est toujours descente vers l'irrationnel¹⁵² » et donc vers l'inconscient. En ce sens, l'héroïne gothique, avec sa sensibilité et son imagination exacerbée lui offrant cette capacité à s'ouvrir à l'irrationnel comme au surnaturel, possède le profil tout désigné pour effectuer une descente vers ce monde fantastique et encore inconnu qu'est son intérieur.

2.2.3 La lune et la nuit

Les souterrains peuvent généralement être assimilés à la terre-mère, mais ils ne sont pas seuls à être associés au féminin et au sacré. C'est aussi le cas de la lune que Maurice Lévy décrit comme le « symbole maternel par excellence¹⁵³ ». Toutefois, tandis que les souterrains se définissent notamment par leur obscurité et leur profondeur, la lune est leur exact contraire : diffusant de la lumière dans la nuit, elle forme un point brillant au faite du ciel. Au souterrain, lieu où se vit l'initiation et par lequel la renaissance peut ensuite se produire, s'ajoute la lune qui en est l'illustration à dimension transcendante, puisque comme l'héroïne, il lui faut d'abord décroître avant de renaître, sombrer dans l'obscurité avant de revenir à la lumière :

Regarder la lune croître et décroître, c'est voir encore un autre exemple des pouvoirs sacrés de la régénération, la manifestation d'une loi rigoureuse et clément, aussi effrayante que consolante. Arbres, pierres et corps célestes n'ont jamais été des objets de culte par eux-mêmes, mais on les révérait parce qu'ils étaient les épiphanies d'une force cachée dont le puissant travail était visible dans tous les phénomènes naturels, laissant pressentir aux hommes une autre réalité plus puissante¹⁵⁴.

À cet effet, l'évolution de l'héroïne correspond aux phases de la lune qui constituent elles-mêmes un cycle naturel indiquant l'inéluctable mort de toute chose, mais aussi la renaissance qui s'ensuit ; tout comme l'héroïne renaît suite à l'initiation, le monde

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ Maurice Lévy, *Le roman « gothique » 1764-1824*, *op.cit.*, p. 624.

¹⁵⁴ Karen Armstrong, *op.cit.*, p. 21.

se renouvelle, aspect que nous aborderons lorsqu'il sera question de la fin régénératrice.

Il semble y avoir là un lien à faire avec l'importance accordée à la nuit, dans le roman gothique, qui se justifie autrement que par l'incertitude sublime qu'elle fait naître. Eliade explique que « la Lune valorise religieusement le devenir cosmique et réconcilie l'homme avec la Mort. Le Soleil, par contre, révèle un autre mode d'existence : il ne participe pas au devenir ; [...] il reste inchangeable, sa forme est toujours la même¹⁵⁵ ». Ainsi, la prévalence de la nuit dans le roman gothique s'explique, d'un point de vue religiologique, par l'association avec un monde en transformation et des personnages eux aussi en transition. Le temps passe, le chaos s'installe, et l'homme apprend de la lune qu'il est normal que les choses meurent puis renaissent. La nuit est un rappel constant de cette réalité.

En ce sens, ce casque que la lune envoie prétendument (« [u]n Casque tombe de la lune, à en croire monseigneur votre père [Manfred]¹⁵⁶ ») et qui signifie que la fin de la lignée de l'usurpateur approche montre encore une fois qu'un cycle doit prendre fin et révèle par extension « un système cohérent de « vérités » concernant le mode d'être spécifique des vivants, de tout ce qui, dans le Cosmos, participe à la Vie, c'est-à-dire au devenir, à la croissance et à la décroissance, à la « mort » et à la « résurrection¹⁵⁷ ». De surcroît, l'objet sacré se fait présage de ce qui est à venir. C'est pourquoi, suite à la chute initiale, la lune continue d'éclairer le casque et d'en souligner la symbolique. Ainsi, après la proposition sacrilège qui enfonce définitivement Manfred dans le chaos et la transgression il est souligné :

[...] la lune, qui était maintenant levée et brillait derrière la croisée opposée, lui montra les plumes du Casque fatal qui s'élevaient jusqu'à la hauteur des fenêtres et s'agitaient en tout sens, comme au souffle d'une tempête en produisant un sourd et profond bruissement. Isabelle [...] s'écria : –Regardez, Monseigneur! Voyez, le Ciel lui-même se prononce contre vos intentions impies¹⁵⁸!

¹⁵⁵ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, op.cit., p. 134

¹⁵⁶ Horace Walpole, *Le château d'Otrante, Romans terrifiants*, op.cit., p. 31.

¹⁵⁷ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, op.cit., p. 134.

¹⁵⁸ Horace Walpole, *Le château d'Otrante, Romans terrifiants*, op.cit., p. 16-17.

La lune représente donc en quelque sorte la volonté divine. En ce sens, elle est investie d'une grande puissance, particulièrement lorsqu'elle est pleine. Elle qui a une influence sur la nature (les marées) et peut-être même sur les hommes (pensons, par exemple, aux légendes de loups-garous), s'avère par moment aussi bien protectrice que dangereuse. Cela en fait un objet sacré et surnaturel, toujours révélateur du cycle de la vie et de la mort, au sens propre ou dans un sens figuré comme celui de la mort initiatique.

2.2.4 Le labyrinthe

Des souterrains au château et aux forêts traversées, le chemin de l'héroïne s'avère labyrinthe. Qu'elle cherche à se cacher, à fuir ou à explorer, l'héroïne doit emprunter de nombreux dédales. À ce sujet, la cachette d'Isabelle dans *Le château d'Otrante* se trouve « [l]à-bas, vers l'est, derrière cette forêt, [là où] se dresse une suite d'escarpements rocheux dans lesquels court un labyrinthe de cavernes qui aboutit à la côte¹⁵⁹ ». Labyrinthes parmi les labyrinthes, non seulement les cavernes où se trouve Isabelle, mais aussi la forêt et les montagnes environnantes proposent des chemins tortueux où il est facile de se perdre.

Tout comme celle des souterrains ou de la lune, la symbolique du labyrinthe est liée à l'image de la mère. Ainsi, « à son tour, le labyrinthe était homologué au corps de la Terre-Mère. Pénétrer dans un labyrinthe ou dans une caverne équivalait à un retour mystique à la Mère –but que poursuivaient aussi bien les rites d'initiations que les rites funéraires¹⁶⁰ ». L'initiation, se terminant par une seconde naissance et nécessitant un retour à l'origine, prend alors fin pendant la sortie de la matrice originelle représentée par la terre, une caverne ou un labyrinthe.

Si labyrinthes et souterrains permettent l'un comme l'autre une initiation, à la figure du labyrinthe s'ajoute la notion de la perte d'orientation. En effet, « poursuites effrénées, rencontres terrifiantes, découvertes macabres et autres aventures au sens

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 51.

¹⁶⁰ Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, *op.cit.*, p. 211.

propre déroutantes disent la perte d'une difficile orientation dans des sites nocturnes, toujours tragiquement traversés¹⁶¹ ». Contrainte de fuir dans des lieux qui lui sont inconnus et ce, souvent dans le noir, l'héroïne perd le sens de l'orientation, ce qui entraîne diverses épreuves.

Poursuivie par Verezzi, Émilie s'enfonce dans les nombreux passages du château d'Udolphé même si « elle savait bien que, dans le dédale des corridors, elle ne pourrait pas trouver son chemin » (*M.U.*, p. 576). Cette fuite l'engage à traverser une galerie noire comme à traverser le grand escalier sans savoir où cela la mènera : « Elle avait suivi ce passage, parce qu'il s'était offert le premier ; maintenant qu'elle était au bout, la perplexité restait la même. Où aller ? Comment se retrouver ? Elle l'ignorait » (*M.U.*, p. 578). Ce questionnement est à double sens et nous pouvons aussi bien le comprendre au premier degré que l'interpréter dans la perspective d'une interrogation sur la quête de son identité qu'elle cherche à découvrir à travers les couloirs et les passages inconnus de son inconscient. D'une manière comme de l'autre, la traversée du labyrinthe la déroute mais la conduit aussi vers des lieux qu'elle n'aurait jamais découverts sans s'être perdue. S'égarer lui permet de mieux se retrouver.

Dans *Le château d'Otrante*, Isabelle, en pleine perte d'orientation, souligne la difficulté de seulement trouver la porte d'entrée de la caverne et associe à l'image du labyrinthe la complexité architecturale du château et de ses souterrains :

La partie inférieure du Château était ménagée dans un dédale de cloîtres obscurs et il n'était pas facile pour une personne si angoissée de trouver la porte donnant sur la caverne. Des rafales de vent, répercutées en écho dans cet interminable labyrinthe de ténèbres, rompaient seules, de temps à autre, l'effroyable silence de ces lieux souterrains en faisant battre et grincer sur leurs gonds rouillés les portes qu'Isabelle avait déjà franchies¹⁶².

Ici, les thèmes et symboles du labyrinthe, des souterrains, de l'obscurité et de l'enfermement s'unissent pour faire obstacle à l'héroïne. Mais la quadruple épreuve devient un défi et se fait initiatique. Même le vent qui fait trembler la porte qu'elle

¹⁶¹ Maurice Lévy, « Préface », in Ann Radcliffe, *Les mystères d'Udolphé*, op.cit., p. 19.

¹⁶² Horace Walpole, *Le château d'Otrante, Romans terrifiants*, op.cit., p. 18.

vient de franchir met l'accent sur la traversée du seuil et donc sur le passage vers une nouvelle étape qui s'effectue alors. L'héroïne, tout en cherchant ses repères, se découvre elle-même et mène à bien sa quête d'identité en parvenant à vaincre ces obstacles.

On retrouve les éléments constitutifs de la structure du rite d'initiation à l'intérieur de nombreux romans gothiques, particulièrement parmi ceux qui mettent l'emphasis sur l'héroïne. Les étapes du périple initiatique constituent un parcours narratif important. Il y a d'abord la préparation qui correspond à une coupure d'avec le monde, par exemple l'enlèvement ou la fuite de l'héroïne, suivie d'un temps d'épreuves et de révélations permettant d'accéder à un savoir nouveau, puis un retour vers la vie profane, marqué du sceau de la régénérescence. En somme, on reconnaît dans le rite initiatique la structure vie / mort / vie nouvelle qu'illustrent les phases de la lune. De plus, rejoignant à nouveau l'expérience de l'héroïne, « l'initiation comporte généralement une triple révélation : celle du sacré, celle de la mort et celle de la sexualité. L'enfant ignore toutes ces expériences ; l'initié les connaît, les assume et les intègre dans sa nouvelle personnalité¹⁶³ ». Les labyrinthes réels, tout comme les souterrains auxquels l'héroïne est confrontée, contribuent symboliquement à son initiation et la conduisent vers l'expérience finale du mariage.

Plus encore, Maurice Lévy propose que

[...] c'est moins Mathilde ou Adeline ou Ethelwina qui se perdent dans cet inextricable réseau souterrain, que le rêveur qui s'égare dans les opaques et matérielles ténèbres de son « immensité intérieure ». Le labyrinthe que l'héroïne, dans l'histoire qui nous est racontée, voit toujours s'ouvrir devant elle, n'est en fait que le sillage des contorsions du rêveur¹⁶⁴.

Il parle ainsi de « ces cheminements désordonnés qui s'attachent au sentiment d'être perdus en soi-même¹⁶⁵ ». Nous pouvons en conclure que le labyrinthe littéral représente un labyrinthe figuré qui peut être associé à l'intériorité de l'héroïne et duquel elle ne pourra s'échapper qu'à la condition d'acquérir une certaine

¹⁶³ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, op.cit., p. 159.

¹⁶⁴ Maurice Lévy, *Le roman « gothique » 1764-1824*, op.cit., p. 633.

¹⁶⁵ *Ibid.*

connaissance d'elle-même. Le labyrinthe, constituant une figure récurrente du roman gothique, incarne un lieu charnière du processus initiatique et de la quête d'identité.

2.2.5 Perversion du décor

Les lieux typiques du roman gothique, qu'il s'agisse des grottes, des prisons ou des châteaux, remplissent plusieurs fonctions. Non seulement ils symbolisent le parcours initiatique de l'héroïne mais ils parviennent, par la terreur qu'ils inspirent, à intensifier les qualités de l'antagoniste et à mettre l'accent sur ses noirs desseins :

Comme l'enfer surdétermine Lucifer, ou le labyrinthe, Le Minotaure, le décor terrifiant surdétermine le sombre vilain gothique. Il existe un rapport osmotique entre le décor et le vilain dans le roman noir. Ce décor archétypal est constitué d'éléments ouraniens déchaînés (la tempête, le vent, l'orage, les éclairs) et d'éléments cathoniens souterrains (grottes, prisons, cachots, trappes et escaliers dérobés qui y conduisent) qui remplissent l'espace d'horreur et font naître l'angoisse et la terreur. Un tel décor vise à la création d'une atmosphère nocturne [...] La nuit est essentielle au mythos gothique¹⁶⁶.

L'atmosphère ténébreuse, le temps tourmenté et les décors lugubres imprègnent si fortement le roman gothique et sont si évocateurs qu'ils résument bien souvent ce que l'on connaît du genre avant de s'y intéresser en profondeur. La noirceur des lieux rappelle celle de l'âme du tyran, la colère du ciel fait écho à la sienne, et la grandeur du château évoque la puissance de son propriétaire. Ainsi, en d'autres lieux et sous d'autres cieux plus cléments, sa cruauté n'aurait certes pas le même impact¹⁶⁷.

Aux fonctions initiatiques et symboliques de ces impressionnants décors s'en ajoute une narrative. Michel Lord, s'intéressant à la transposition québécoise du roman gothique, remarque que

[d]ans *La fille du brigand*, le décor qui s'appesantissait sur la ville de Québec servait davantage à surdéterminer le côté sombre de Maître Jacques et à créer l'effet de terreur. Ici, l'épouvante est passablement évacuée du récit, mais le décor, en plus de constituer un obstacle, sert presque uniquement à orienter la perspective narrative. Il faut que l'homme errant trouve un refuge¹⁶⁸.

¹⁶⁶ Michel Lord, *En quête du roman gothique québécois, 1837-1860*, Québec, Nuit blanche, 1994, p. 27-28.

¹⁶⁷ En ce sens, lorsque la ville, dans le roman-feuilleton, puis les lieux domestiques serviront de cadre aux histoires d'inspiration gothique, les traits du tyran prendront les couleurs des maux sociaux de son époque.

¹⁶⁸ Michel Lord, *op.cit.*, p. 113.

Les aléas du temps, tout comme la difficulté de traverser des contrées arides et des montagnes escarpées, obligent régulièrement les personnages à chercher une maison, un château, un couvent ou une auberge pour s'y abriter, ce qui fléchit le cours de l'histoire. C'est ainsi que le père d'Émilie, dans *Les mystères d'Udolphe*, meurt en chemin, dans une maisonnette les accueillant, après de nombreuses escales au cours desquelles il ne parvenait toutefois pas à récupérer ; les aspérités du chemin lui auront été fatales. Elles provoquent donc un bouleversement dans la trame narrative puisque les épreuves d'Émilie commencent véritablement lorsqu'elle perd son protecteur. De même, le second récit relaté dans *Le Moine* est fondé sur un imprévu météorologique et sur la tombée de la nuit. Le froid de l'hiver, plus intense à mesure que la nuit s'installe, force Don Raymond, retardé par sa chaise brisée, à s'arrêter en pleine forêt et à trouver refuge dans une maison habitée par des brigands qui n'hésiteront pas à tenter de le tuer pour le voler.

Mais surtout, le roman gothique parvient à pervertir la fonction de certains lieux. C'est le cas du château, un lieu particulièrement riche de significations. Il peut être assimilé aussi bien à l'héroïne –de ses souterrains figurant l'inconscient, aux plus hauts étages symbolisant le Surmoi– qu'au tyran dont il représente la force et la grandeur, ses tours illustrant sa transcendance. Mais de lieu d'initiation où l'héroïne passe d'un état à l'autre au fil des étages, le château peut aussi devenir un lieu de transgression :

[...] the icon of the castle [is] transformed in Walpole's handling from a locus of safety into a place of sexual transgression and supernatural visitation, of secret passageways and political intrigue. With its adjacent monastery, it is a place that harbours guilty secrets and unlawful desires, a fortress not for keeping people out but for keeping them in¹⁶⁹.

La fonction première du lieu se trouve donc pervertie puisque plutôt que d'offrir la sécurité qu'on attend d'un refuge, le château se fait prison. Divers actes cruels transgressant des interdits moraux, sexuels ou politiques s'y produisent : viols,

¹⁶⁹ Michael Gamer, « Introduction », in Horace Walpole, *The Castle of Otranto*, Londres, Penguin Books, 2001, p. XIII.

meurtres, trahisons, emprisonnement d'une innocente, etc. Lieu d'excès et de secrets, le château gothique trouve une symbolique bien différente de celle qu'on accole d'emblée à un lieu de vie. De la même façon, divers lieux religieux, principalement s'il sont associés au catholicisme et à ce que rejette l'Église anglicane (par exemple la vie cléricale), verront leur fonction de lieux sacrés pervertie par des actes répréhensibles. Cela nous laisse croire qu'il y a

[...] un certain nombre d'images-clés dont on sent qu'elles ne sont plus les abstractions chères à la langue du dix-huitième siècle, mais des structures de condensation par lesquelles s'expriment des conflits profonds. Le château, l'abbaye, le souterrain, la tombe deviennent un vocabulaire de l'angoisse, le moyen d'exprimer sous le voile du symbole, les craintes ancestrales de l'espèce¹⁷⁰.

Ces « structures de condensation » sont particulièrement effrayantes parce qu'elles symbolisent ce qui nous terrifie viscéralement : l'inconnu, la mort, le changement. Il faut dire que l'éloignement temporel et géographique du château gothique en fait un espace exotique et renforce le sentiment d'isolement qu'il dégage tout en limitant sa capacité à se faire rassurant. La perversion de la symbolique du château s'accorde donc à l'atmosphère de peur créée par les macabres lieux gothiques et transforme un endroit qui devrait être un lieu domestique sécuritaire en un espace terrifiant. Le connu laisse place à l'inconnu, le chaos menace d'infiltrer le cosmos. La mort rode.

2.3 Les personnages numineux

Le rôle symbolique des lieux dans le processus initiatique et les diverses fonctions qu'ils remplissent dans le roman gothique leur accordent une grande importance au sein de l'analyse de ce genre. Cela est d'autant plus vrai que la psychologie des personnages n'est bien souvent qu'esquissée. Pourtant, si ces derniers sont modelés sur des archétypes, ils n'en portent pas moins une certaine charge spirituelle. Dans une perspective religiologique, les qualités qui spécifient les

¹⁷⁰ Maurice Lévy, *Le roman « gothique » 1764-1824*, op cit., p. 622.

vilains ou tyrans et qui fondent le stéréotype du méchant favorisent aussi leur dimension numineuse.

En effet, ces personnages incarnent avant tout une dualité entre le fascinant et le terrifiant. Nous avons déjà remarqué en ce sens l'effet produit par Montoni sur Émilie comme sur l'ensemble de sa cour. Les êtres numineux produisent un tel effet d'attirance et de répulsion parce qu'ils ont en eux une part surnaturelle, une sorte de pouvoir divin qui leur est accordé par les membres de la société où ils vivent. On trouvera donc, au nombre des êtres numineux qui peuplent le roman gothique, des rois ou des hommes de Dieu (prêtres, moines...), parfois même un sage ou un ermite, dont le pouvoir politique ou spirituel effraie et séduit à la fois, alors qu'on parle de chamans, sorciers ou guérisseurs dans la vie religieuse.

Ainsi, les personnages numineux ont une forte présence dans le roman gothique, représentant toujours un lien entre la terre et le ciel. Ils sont donc imbus d'une forme de transcendance qui n'empêche pas les tyrans d'être en même temps investis par le mal. En effet, « au niveau du démoniaque, le sentiment du < tout autre > devient plus intense et se clarifie [car] il ne passe pas seulement dans le domaine du < surnaturel >, [mais] il finit par s'opposer au < monde > lui-même et s'élève à la hauteur du < transcendant¹⁷¹ ». Ambrosio, le moine né sous la plume de Lewis, est l'exemple parfait du personnage numineux dans toute sa dualité. Lui qui violera sa sœur et tuera sa mère est pourtant perçu par le peuple comme un « homme de Dieu » qui a « fasciné tous les habitants ». Il est question de l'« enthousiasme qu'il excite », de l'« adoration générale » qui s'exprime à son endroit : on « le regarde comme un saint¹⁷² ». L'ambivalence est donc extrême chez ce personnage qui tient de dieu et du diable.

L'analyse psychanalytique des personnages sacrés révèle la même dualité, mais en d'autres termes. Il est alors question, plutôt que du combat interne entre le bien et le mal, de l'opposition entre l'instinct de vie et l'instinct de mort. Breton

¹⁷¹ Rudolf Otto, *op.cit.*, p. 61.

¹⁷² Matthew Gregory Lewis, *Le Moine, Romans terrifiants*, Paris, Robert Laffont, 1984, p. 236.

considère en ce sens que « sur ce fond houleux » qui sert de décor au roman gothique tout en étant, selon lui, à l'image de cette époque où l'écroulement de la période féodale est causé par la révolution anglaise, ces « êtres de tentation pure incarn[ent] au plus haut degré la lutte entre, d'une part, l'instinct de mort qui est aussi, comme l'a montré Freud, un instinct de conservation et, d'autre part, Eros qui exige, après toute hécatombe humaine, qu'il soit fait réparation éclatante à la vie¹⁷³ ». Les tyrans, corrompus et tentateurs mais finalement punis de leurs crimes, expriment donc la dualité qui existe entre le vice et la vertu dans un monde en plein bouleversement, de même qu'ils montrent l'incessante tentation du mal, mais aussi la force de la vie.

Le type de comportement adopté par le personnage numineux face au sacré est également particulier : « [...] l'homme religieux s'incline respectueusement devant les puissances supérieures, tandis que le sorcier s'efforce de les contraindre¹⁷⁴ ». La première attitude correspond au manisme, la seconde au chamanisme, celui-ci « manifestant la puissance de l'individu en lutte contre l'ordre naturel de la réalité¹⁷⁵ ». Partant, un comportement de rébellion est propre au personnage numineux et le pousse souvent vers l'excès. Celui-ci tente même parfois de forcer la nature pour la contrôler, le chamanisme étant lié à la volonté de puissance s'ancrant dans le réel pour décoller vers le surnaturel. Les personnages numineux se sentent par conséquent en rupture avec le monde tout en étant en lien constant avec le surnaturel. Ils ont

[...] pour fonction d'assurer le contact permanent, au nom de tous, entre le profane et le sacré (alors que le commun des mortels n'a de contact direct avec le sacré que de manière périodique, ponctuelle – à travers la fête, par exemple). De ce fait, ces personnages échappent largement aux contraintes de la vie profane (e.g. : morale commune). De ce fait, ils partagent largement l'ambivalence fondamentale du sacré¹⁷⁶.

L'Église catholique reconnaît, par exemple, cette qualité aux prêtres, moines, religieux de toutes sortes, mais ce statut concerne également des personnages dont la

¹⁷³ André Breton, *op.cit.*, p. 209.

¹⁷⁴ Roger Caillois, *Le mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, 1987, p. 10.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 10 et 11.

¹⁷⁶ Jacques Pierre et Guy Ménard, *op.cit.*, p. 48.

reconnaissance ne sera que populaire. Ainsi, les voyantes qui apparaissent régulièrement dans le roman gothique sont à classer dans cette catégorie lorsqu'elles ont ce pouvoir de transcender le réel pour obtenir certaines informations impossibles à obtenir naturellement. La bohémienne rencontrée dans *Le Moine* par Antonia et sa tante, à la sortie de l'église, en est un exemple puisqu'elle prédit le misérable avenir d'Antonia, que rien ne laissait présager, avec une étonnante justesse. De la même façon que cette femme, avec sa gestuelle exubérante, ses vêtements rapiécés et sa baguette traçant des figures sur le sol semble entretenir une mystérieuse connexion avec l'au-delà, certaines tribus croient aux pouvoirs d'un guérisseur ou d'un chaman, tout comme les Grecs croyaient aux oracles délivrés par des prêtresses prétendument investies par les messages des dieux. Dans le texte gothique, ces personnages évoquent la présence du numineux, ou du moins, du besoin que nous avons de religiosité.

En effet, si certains personnages rappellent la présence du numineux, puisque leur lien avec le sacré est indéniable, la crédibilité d'autres personnages est parfois malmenée et leur honnêteté douteuse laisse croire qu'ils ne sont pas toujours de véritables personnages sacrés entretenant un lien réel et constant avec le sacré. Ce sera le cas avec la voyante se trouvant au chevet de l'oncle de Melmoth qui tire « parti des craintes, de l'ignorance et des malheurs d'êtres aussi misérables qu'elle. [...] En un mot, personne ne savait mieux qu'elle tourmenter ou effrayer ses victimes, jusqu'à les persuader de la vérité d'un pouvoir qui plus d'une fois a mis les âmes les plus fortes au niveau des plus faibles¹⁷⁷ ». Ainsi, même si certaines voyantes des romans gothiques ne sont que des charlatans, le peuple leur reconnaît malgré tout des pouvoirs. Elles sont alors considérées comme des personnages sacrés, fascinants et terrifiants, maintenant la population en lien avec l'au-delà, et ont ainsi le droit d'afficher leur marginalité. Dans le même ordre d'idées, les domestiques du château d'Otrante qualifient rapidement de magicien le jeune paysan enfermé sous le casque

¹⁷⁷ Charles Robert Maturin, *Melmoth ou l'homme errant, Romans terrifiants. op.cit.*, p. 629-630.

lorsqu'il se libère de manière mystérieuse et incompréhensible de sa prison bien que lui-même n'ait aucunement cherché à se faire reconnaître ce statut. S'ils ne sont pas toujours véritablement en lien avec le sacré, ces personnages en procurent du moins l'illusion, et symbolisent un besoin de religiosité qui prend souvent le visage de la superstition.

Celle-ci remplit alors le même rôle que la religion en comblant un besoin d'être en contact avec le sacré. Bien que Walpole ait affirmé, par exemple, pour se défendre d'avoir situé son roman au Moyen Âge, époque perçue comme barbare et superstitieuse, vouloir dénoncer la superstition, celle qu'il met en scène n'en démontre pas moins l'importance du besoin de religiosité. Laisant croire, dans la préface de la première édition du *Château d'Otrante*, que l'auteur est anonyme, Walpole affirme : « La croyance en toute espèce de prodige était si bien établie à ces sombres époques qu'un auteur ne se serait pas conformé aux mœurs du temps s'il n'en avait tenu compte. Il n'était pas nécessaire que l'auteur crût à ces superstitions, mais il devait représenter ses personnages comme les partageant¹⁷⁸. » Sous cet angle, même de faux personnages sacrés mis en scène pour dénoncer la superstition peuvent avoir comme fonction de rappeler combien il est fondamental de combler notre besoin de religiosité, peu importe la manière dont on choisit d'y pourvoir (dans le cadre d'une religion institutionnalisée ou par une quelconque forme de superstition).

Par contre, certains autres personnages, Melmoth l'homme errant ou encore Ambrosio dans *Le Moine*, sont autrement plus menaçants et puissants ; la vérité de leur lien avec le sacré ne peut être mise en doute. Ils sont de surcroît assez complexes, hésitant tous deux à quelques reprises entre une utilisation bénéfique ou maléfique des pouvoirs que leur confère leur état de personnages sacrés. Ambrosio, personnage sacré par son statut de moine, est même considéré comme un saint au début du roman, avant de se laisser corrompre par Mathilde, un avatar du démon, et de s'abandonner alors à ses plus viles impulsions. Cette dernière est aussi en lien avec la

¹⁷⁸ Horace Walpole, « Préface de l'auteur pour la première édition », *Le château d'Otrante, Romans terrifiants*, op.cit., p. 6.

part terrifiante et démoniaque du sacré, le côté du mal ; son pouvoir est immense, mais elle ne l'utilise que sur Ambrosio. Cela n'en est pas moins dangereux puisqu'Ambrosio causera à son tour la perte de plusieurs autres, particulièrement de l'innocente Antonia. Melmoth ne parviendra, pour sa part, à corrompre personne, mais ce n'est pas faute d'essayer. L'homme errant voit sa vie se prolonger anormalement, si bien qu'on ne peut plus tout à fait le considérer comme un vivant, bien qu'il ne soit pas mort. Il est homme, dieu et démon à la fois. Il rappelle Caïn contraint à errer ou Adam après la Chute et s'apparente à la figure du vampire. Linda Bayer-Barenbaum va jusqu'à l'assimiler à la figure du Christ. Elle considère que

[d]espite his supernatural powers, Melmoth has the form and figure of a living man, and in the end, when he dies, the supernatural luster goes out of his eyes. In that Melmoth is part mortal and part divine, and in that he addresses himself to guilt and suffering, he approximates a Christ figure. Like Christ he dies a terrible death, he offers salvation to those who suffer from pain and guilt, and he promises a form of eternal life¹⁷⁹.

Son statut de personnage numineux qui se partage entre le profane et le sacré ne laisse aucun doute. Qu'ils favorisent la part bénéfique ou maléfique du sacré, une notion toujours ambivalente, Ambrosio et Melmoth jouissent d'un contact permanent avec le numineux qui leur confère une puissance que les personnages profanes ne peuvent avoir.

L'expression du surnaturel dans le roman gothique passe aussi, souvent, par la mise en scène de fantômes et, éventuellement, dans les roman néogothiques, il sera question de vampires, ou de morts-vivants dans le genre du monstre de Frankenstein. Dans *Le Moine*, la nonne sanglante, personnage sur lequel est fondé l'un des récits enchâssés du roman, est un cas parfait de personnage vivant à la fois chez les vivants et chez les morts. Elle est, bien malgré elle, un lien entre notre monde et l'au-delà. Tant que ses restes humains ne reposeront pas en terre chrétienne et que justice ne lui sera pas rendue, son âme non plus ne saura trouver la paix et demeurera condamnée à hanter notre monde ponctuellement. À la fin du *Château d'Otrante*, une fois son

¹⁷⁹ Linda Bayer-Barenbaum, *op.cit.*, p. 98-99.

armure reconstituée, le grandiose « Chevalier à l'Épée Géante¹⁸⁰ » s'élève quant à lui vers le ciel où il rejoint Saint-Nicolas (« it ascended solemnly towards heaven¹⁸¹ »). Il offre alors une image limpide de la transcendance qu'illustrent les personnages numineux. Son immensité, son ascension et son invincibilité (« the renowned and invincible knight¹⁸² ») ne laissent aucun doute sur sa part surnaturelle. Notons aussi, dans le même roman, la présence d'un ermite qui apparaît sous forme de squelette pour donner des conseils. La connaissance et la sagesse qu'il possédait de son vivant sont toujours siennes dans l'entre-deux mondes où il est confiné, telle la nonne sanglante, tant qu'il n'aura pas mené à bien sa mission. Ayant eu accès, dès son vivant, aux secrets de l'au-delà, il s'assure que la volonté divine ou cosmique trouve sa réalisation terrestre.

Par voie de conséquence, ces différents spectres et revenants sont aussi des personnages sacrés exprimant des peurs archaïques, et c'est dans leur essence même qu'ils ont un lien avec le sacré. En effet, n'étant ni morts ni vivants ou, mieux encore, immortels, ils défient constamment les lois naturelles et incarnent le lien entre les hommes mortels et les dieux immortels d'une manière particulièrement évidente. De même, comme André Breton l'affirme, « le fantôme inévitable qui les hante [les ruines] marque, avec une intensité particulière, l'appréhension du retour des puissances du passé¹⁸³ ». Les revenants, symboles de la transcendance et du passé, se situent dans une position impossible, surnaturelle, effrayante, puisqu'ils sont à la fois présents et absents et qu'ils réalisent le désir profond de chacun de vivre en lien permanent avec le sacré. Cependant, même s'ils choisissent parfois le côté du mal, leur statut n'en demeure pas moins sacré par leur état. De même, bien que la puissance surnaturelle et les pouvoirs des vilains du roman gothique frénétique (*Melmoth* et le *Moine*) soient plus impressionnants, les tyrans des romans gothiques

¹⁸⁰ Horace Walpole, *Le château d'Otrante, Romans terrifiants*, op. cit., p. 41.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 98.

¹⁸² *Ibid.*, p. 55.

¹⁸³ André Breton, op.cit., p. 209.

précédents n'en possèdent pas moins les principales caractéristiques du personnage numineux.

CHAPITRE III

L'INVASION DU CHAOS

3.1 Les espaces sacrés et la menace du chaos

Au fil du second chapitre, nous avons vu que les héroïnes traversent des lieux symboliques au cours de leur quête. Mais outre ces espaces transitoires, certains points d'ancrage, notamment les lieux de leurs origines, s'opposent aux territoires inconnus qu'elles sont appelées à parcourir au long de leur périple initiatique. D'ailleurs, l'héroïne, éloignée des lieux d'où elle vient afin de vivre un périple initiatique, retourne vers ces endroits à la fin de sa quête. La structure des *Mystères d'Udolphe* est, à cet égard, tout à fait symétrique. Bien que de nombreux lieux marquent son parcours, le périple d'Émilie commence et se termine dans le château où elle est née. De La Vallée, elle se rend à Toulouse, puis près du château de Blangy où elle devra enterrer son père dans un couvent à proximité. L'histoire culmine avec son emprisonnement dans le château d'Udolphe, appartenant au cruel Montoni. Puis le processus inverse s'engage. Elle revient quelque temps au château de Blangy et au couvent attendant avant de repasser par Toulouse, puis de regagner finalement sa chère Vallée. Ce long périple initiatique fait partie d'une quête identitaire et le retour d'Émilie aux lieux de son origine marque la conclusion de cette quête, donnant du coup un statut particulier à cet endroit qui inaugure et clôt tout à la fois l'aventure. D'Isabelle, contrainte de fuir le château où elle devait se marier et fonder une famille dans *Le château d'Otrante* de Walpole, à Immalie, qui quitte son île paradisiaque sous l'emprise de Melmoth dans *Melmoth ou l'homme errant* de Maturin, en passant par Elena, l'héroïne de *L'Italien ou le confessionnal des pénitents noirs* de Radcliffe,

séquestrée loin de chez elle, le roman gothique met en place des lieux qui semblent dotés d'une symbolique particulière et desquels les héroïnes sont arrachées.

En ce sens, il semble évident que La Vallée chère à Émilie est bien plus qu'un simple havre de paix et qu'elle jouit d'un statut singulier. Ce lieu se distingue de l'espace environnant qui, lui, apparaît menaçant. Radcliffe décrit le paysage bordant le domaine de la manière suivante :

Au midi, la perspective était bordée par la **masse imposante** des Pyrénées, dont les **sommets, tantôt cachés** dans les nuages, tantôt laissant apercevoir leurs **formes bizarres**, se montraient quelquefois **nus et sauvages** au milieu des vapeurs bleuâtres de l'horizon, et quelquefois découvraient leurs **pentes, le long desquelles de noirs sapins se balançaient**, agités par le vent. **D'affreux précipices** contrastaient avec la douce verdure des pâturages et des bois qui les avoisinaient [c'est moi qui souligne]¹⁸⁴.

Face à cet espace sauvage, le domaine des Saint-Aubert doit être considéré comme un espace sacré. En effet, généralement, l'espace connaît une séparation entre sacré et profane et « pour l'homme religieux, cette non-homogénéité spatiale se traduit par l'expérience d'une opposition entre l'espace sacré, le seul qui soit réel, qui existe réellement, et tout le reste, l'étendue informe qui l'entoure¹⁸⁵ ». L'espace sacré acquiert un statut existentiel particulier, parce qu'il est le seul à avoir été organisé par quelque chose ou quelqu'un de tout-puissant. Il semble moins abstrait et se conçoit mieux que l'espace profane chaotique et souvent inconnu. C'est pourquoi, par sa familiarité, le domaine se distingue des « masses imposantes » et des « formes bizarres » difficiles à cerner. L'espace sacré consiste donc d'abord en un espace organisé car, « en organisant un espace, on réitère l'œuvre exemplaire des dieux¹⁸⁶ ». Un cosmos s'opposant au chaos environnant est alors créé.

À petite échelle, le château de Monsieur de Saint-Aubert est un centre sacré sur le territoire profane (celui de la vie quotidienne) que représente le domaine, mais à plus grande échelle, c'est le domaine entier qui se pose comme un lieu organisé et sacré par rapport à la nature qui l'entoure. Aussi, tout comme le statut sacré du

¹⁸⁴ Ann Radcliffe, *Les mystères d'Udolphe*, Paris, Gallimard, 2001, p. 49. À nouveau, pour ce chapitre, les citations se rapportant à ce livre seront indiquées entre parenthèses, dans le corps du texte.

¹⁸⁵ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965, p. 21.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 31.

domaine varie selon le point de vue qui est considéré, le statut accordé à la nature par les Saint-Aubert change selon les circonstances car,

[l]e sacré appartient comme une propriété stable ou éphémère à certaines choses, à certains espaces, à certains temps. Il n'est rien qui n'en puisse devenir le siège et revêtir ainsi aux yeux de l'individu ou de la collectivité un prestige sans égal. Il n'est rien non plus qui ne puisse s'en trouver dépossédé. C'est une qualité que les choses ne possèdent pas par elles-mêmes : une grâce mystérieuse vient la leur ajouter¹⁸⁷.

Sacré et profane entretiennent donc des rapports relatifs et si, dans un premier temps, Monsieur de Saint-Aubert, le père d'Émilie, parlant « de beaux temples de verdure, reculés au sein des montagnes » (*M.U.*, p. 52), tient la nature en haute estime et, en ce sens, la considère sacrée par les moments sublimes qu'elle lui permet de vivre, il découvrira bien vite qu'elle devient inquiétante dès lors qu'elle se situe hors des limites connues.

Dans les paysages qu'il sera appelé à traverser et qu'il ne connaît pas, les contrastes d'ombres et de lumière sont grands : « La lune devint plus incertaine par l'ombrage et le mouvement des feuilles » (*M.U.*, p. 100) et la nature fascinante devient aussi terrifiante. Effectivement, « il fallut suivre longtemps, à pied, les bords d'un précipice, et gravir des montagnes qu'on eût pu croire inaccessibles. [Mais] la sublimité et l'étonnante variété des points de vue dédommageaient Saint-Aubert de ses peines » (*M.U.*, p. 104). S'éloignant du havre sacré du domaine de Guyenne, Saint-Aubert, sa fille et un valet s'engagent dans une nature qui peut aussi bien se faire sublime que menaçante : « Cette obscurité, ce silence, [...] l'espèce d'horreur qu'inspirait un lieu si sauvage, tout remplit Émilie de frayeur » (*M.U.*, p. 100). Ainsi, ce n'est pas la nature en elle-même, mais bien le rapport que les personnages entretiennent avec elle qui la consacre ou la désacralise. C'est l'ailleurs qui est menaçant et, par conséquent, de sacrée lorsqu'elle est domestiquée, explorée, connue, la nature peut également devenir le siège du chaos. Il s'agit toutefois, dans ce cas, d'un chaos sacré, car bien qu'il soit sauvage et non organisé, il y réside une grande potentialité encore non exploitée. En effet, le chaos sacré, c'est celui d'avant la

¹⁸⁷ Roger Caillois, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1950, p. 24-25.

création du cosmos et il contient en germe tout ce qui, une fois organisé, constituera un espace sacré.

Toutefois, la ville de Paris, telle que perçue par Monsieur de Saint-Aubert, le père d'Émilie, au début des *Mystères d'Udolphe*, semble le siège d'un chaos d'un tout autre ordre. Saint-Aubert considère la capitale française comme un tourbillon désillusionnant. Pour lui, la civilisation est en dégénérescence, ce qui explique son retour au château de son enfance, près de la nature, dans cet « asile consacré par son bonheur [où] la présence de son épouse avait sanctifié tous les lieux » (*M.U.*, p. 73). Le retour sur les lieux de son enfance lui permet d'éviter le chaos auquel il fait face à Paris et qui correspond au chaos profane : le monde organisé ayant épuisé ses possibilités, il est usé par le temps et doit être régénéré.

De même, lorsqu'Émilie quitte temporairement Udolphe, sous étroite surveillance, au moment où le château s'apprête à être assiégé, le paysage est d'abord décrit de manière très tourmentée. Il est question de gémissements, d'ombres, d'une confusion provoquée par l'obscurité et de « nuages lourds [aux] bords [...] rougis d'un cramoisi sulfureux [qui] répandaient une teinte enflammée sur les pins des forêts » (*M.U.*, p. 547). Cette description provoque non seulement un effroi sublime, mais fait également savoir qu'il s'agit d'un lieu chaotique, non organisé. En effet, il ne s'y trouve « ni hameau ni chaumière [...] On n'entendait ni aboyer les chiens ni retentir le plus léger bruit » (*M.U.*, p. 547). C'est à la fois désert puisqu'aucune présence humaine ne s'y fait sentir et habité d'une vie en ébullition, menaçante et confuse. Rien n'est familier. C'est le chaos. D'ailleurs, « Émilie ne pouvait approcher de ces bois sans éprouver de plus en plus le sentiment de son danger » (*M.U.*, p. 550). Ce n'est qu'à la sortie du bois, ayant rejoint la vallée et quitté ce « désert affreux » (*M.U.*, p. 553), qu'elle peut enfin s'apaiser, puisque s'y trouvent des « terres cultivées » (*M.U.*, p. 553) et qu'elle « se crut alors transportée à La Vallée, sa demeure chérie » (*M.U.*, p. 553). À l'espace sauvage, chaotique, dans ce cas celui de la forêt, Ann Radcliffe oppose donc un monde organisé, maîtrisé et surtout rassurant

par sa similarité avec le lieu des origines de l'héroïne. Si le cosmos (le connu) est rassurant, le chaos (l'inconnu) terrifie.

C'est pour cette raison que la forêt, lieu de mystère par excellence, où les arbres croissent à leur guise dans le chaos le plus total, est souvent le repaire des brigands (c'est le cas dans *Le Moine*) qui, eux aussi, deviennent des instruments du chaos en s'attaquant à l'ordre. Mais la nature n'est pas la seule dépositaire du chaos et les lieux bâtis par l'homme peuvent aussi être dépouillés de l'ordre qui présidait à leur construction. De centre sacré qu'il était lors de son érection, le château d'Udolphe est ensuite corrompu par le temps et les vices de son propriétaire actuel. Il semble en effet que le chaos tente sans cesse d'envahir le cosmos. Par sa verticalité évoquant la transcendance et sa grandeur sublime dont il a été question précédemment, il ne fait aucun doute qu'Udolphe était un centre sacré, semblable par ces qualités à la nature l'entourant, mais distinct par l'organisation qu'il présentait face au chaos de la forêt. À cet égard, bien qu'il ait été une prison pour Émilie, Udolphe constituait autrefois un lieu organisé, rassurant par rapport aux alentours sauvages. Mais le temps et la corruption en ont fait le siège du chaos, comme c'est aussi le cas pour le château d'Otrante créé par Walpole. Dans cette optique, la destruction du château permet de reconstruire sur de nouvelles bases, restaurant ainsi l'ordre. Lorsque le château est assiégé par « des troupes qui semblaient décidées à tout oser, à tout souffrir pour triompher » (*M.U.*, p. 567), Montoni choisit de mettre Émilie à l'abri puisque le château, qui demeure à son sens un espace sacré, lui apparaît comme « un lieu où l'ennemi, après tout, pouvait pénétrer » (*M.U.*, p. 567) et où ce dernier parvient à « caus[er] un grand désordre avant sa retraite » (*M.U.* p. 572). Du point de vue du tyran, le château est donc toujours un lieu sacré à l'intérieur duquel des forces extérieures sèment le désordre. Il perd toutefois la bataille et le statut sacré du château est à ce moment indubitablement perdu. À son retour, Émilie remarque « les ravages causés par le siège et les fortifications renversées. On était au pied du rocher sur lequel Udolphe était bâti. De lourds débris avaient roulé jusque dans le bois par lequel on montait, et se trouvaient mêlés de terre et d'éclats de roches

qu'ils avaient entraînés » (*M.U.*, p. 569). Le château retourne, morceau par morceau, se mêler au chaos de la nature sauvage qui l'entoure. De même, lorsqu'il est question du « délabrement d'une des tours du portail » (*M.U.*, p. 572) et du fait que « la tour était ouverte de tous côtés, et [que] ses fortifications étaient presque toutes renversées » (*M.U.*, p. 572), c'est la transcendance même du lieu qui s'en trouve altérée et le statut du château s'apparente alors à celui des ruines. On constate donc que les oppositions entre chaos / cosmos, sacré / profane, familier / inconnu, terrifiant / fascinant, dangereux / rassurant, organisé / informe s'accompagnent, se confondent, se complètent et que l'écriture d'Ann Radcliffe sait les mettre en scène de façon éloquente.

Somme toute, le rapport à l'espace des personnages du roman gothique révèle que si certains lieux (labyrinthes, escaliers, souterrains, etc.) portent la symbolique de l'initiation et permettent le passage de l'héroïne vers la renaissance, d'autres, notamment les lieux des origines, se distinguent par leur statut sacré et se retrouvent sous la menace constante du chaos qui cherche à s'infiltrer et à corrompre l'espace connu, organisé, sacré.

La distinction que fait l'homme entre les espaces sacrés et profanes semble souligner le désir de celui-ci de définir la place qu'il occupe dans un monde qu'il sait plus grand que lui, qu'il ne connaît qu'en partie et dont il ne maîtrise pas la puissance.

3.2 Les excès et transgressions

3.2.1 Le temps profane et le temps sacré

Faisant suite au chapitre précédent, il apparaît que le statut particulier accordé par les héroïnes aux lieux d'où elles proviennent permet d'aborder la question de l'origine dans le roman gothique. La quête des origines fait fréquemment partie de l'intrigue, car un mystère est créé autour de la naissance de nombreux personnages : Elena retrouve sa mère légitime à la fin de *l'Italien* et découvre l'identité véritable de

son père ; une rumeur autour des origines d'Ambrosio, le moine, en fait le fils de la vierge... jusqu'à ce qu'il apprenne que celles qu'il vient de tuer et de violer sont ses mère et sœur ; Immalie, dans *Melmoth*, semble une créature surnaturelle avant qu'elle ne retrouve sa famille en Espagne, etc. L'insistance sur le motif du mystère des origines et la récurrence de ce thème d'œuvre en œuvre soulignent l'intérêt accordé par les auteurs gothiques au temps de l'origine. D'un point de vue religiologique, il s'agit d'un temps sacré, qu'il soit question de l'époque de la création du monde ou de sa répétition à l'échelle humaine : l'enfance. Le temps de l'origine demeure toujours perçu comme un temps idéal, sacré, mythique où l'homme, encore innocent, vivait libre auprès des dieux. À ce propos, Monsieur de Saint-Aubert qui, au tout début des *Mystères d'Udolphe*, choisit de revenir s'installer à La Vallée, manifeste par son geste une certaine nostalgie à l'égard du lieu sacré de sa jeunesse : « Depuis longtemps ce lieu lui était cher ; il y était venu souvent dans son enfance et conservait encore l'impression des plaisirs qu'il y avait goûtés [...]. À la fin, dégagé du monde, il y vint fixer sa retraite et réaliser ainsi les vœux de toute sa vie » (*M.U.* p. 50-51). Cette situation humaine, c'est la nostalgie des origines, c'est-à-dire « le désir de se trouver toujours et sans effort au Centre du Monde, au cœur de la réalité, et en raccourci, de dépasser d'une manière naturelle la condition humaine et de recouvrer la condition divine¹⁸⁸ ». Dans l'espoir de vivre en communion avec le tout autre, Monsieur de Saint-Aubert se rapproche de son origine. Mais Radcliffe, dans l'extrait cité, spécifie bien que ce n'est qu'une fois « dégagé du monde » que Saint-Aubert revient à La Vallée. Effectivement, c'est en se dégageant du temps profane, de la vie quotidienne que l'homme parvient à rejoindre le temps sacré. Il y réussit habituellement par le biais de rites (la fête, l'initiation, le sacrifice ou l'extase mystique), mais puisque ceux-ci n'offrent qu'un accès ponctuel au sacré, la nostalgie des origines demeure toujours. Elle tiraille d'ailleurs Monsieur de Saint-Aubert au point où le retour en un lieu permettant l'accession au temps sacré, libéré des

¹⁸⁸ Mircea Eliade. *Images et symboles*, Paris, Gallimard. 1952, p. 70.

contraintes profanes, semble être son souhait le plus cher. À la quête des origines entreprise par les personnages correspond donc un désir de retrouver le temps sacré et d'y vivre à nouveau en contact permanent avec le monde divin.

Ce désir d'accéder de manière permanente au temps sacré, on le retrouve aussi dans l'attrait qu'exerce l'immortalité sur certains personnages, particulièrement les tyrans. En effet, le temps sacré est celui de la répétition infinie, de l'immuabilité et, par conséquent, de l'immortalité, apanage des dieux. Ainsi, il n'est pas étonnant que les tyrans gothiques, qui entretiennent déjà quelques liens avec le numineux et qui aspirent toujours à plus de pouvoir, comme nous l'avons vu, se sentent attirés par cet état surnaturel et, par le fait même, divin. À cet effet, Melmoth, avatar de Faust et de Méphistophélès et créé par Maturin à la fin de l'époque du roman gothique d'origine, fait un pacte avec le diable pour obtenir une « existence prolongée bien au-delà du temps ordinaire¹⁸⁹ ». Une pareille entente est ce qui lui permet de se rapprocher le plus de l'immortalité et de rejoindre ainsi, du moins partiellement, le temps sacré car elle lui permet d'échapper pour une longue période au temps profane.

Suite au pacte, Melmoth ne mange plus et ne vieillit pas non plus : « John Melmoth, le voyageur, existait effectivement encore, sans que, depuis le temps, un cheveu de sa tête ou un muscle de sa physionomie fût dérangé » (*Melmoth*, p. 642). Mais bien qu'il échappe à ces contraintes qu'impose la vie dans un régime de temps profane, il demeure mortel. Il fait d'ailleurs référence à ses « lèvres mortelles » (*Melmoth*, p. 937) et affirme vivre une « existence [...] encore humaine » (*Melmoth*, p. 938). Il possède donc des capacités naturelles et surnaturelles¹⁹⁰, et constitue, tel que le souligne Victor Sage, à la fois un être métaphysique et un être humain, mais surtout, d'un point de vue temporel, « [h]e is simultaneously both inside and outside

¹⁸⁹ Charles Robert Maturin, *Melmoth ou l'homme errant, Romans terrifiants*, Paris, Robert Laffont, 1984 [1820], p. 938. Pour ce roman aussi, les références seront indiquées entre parenthèses dans le corps du texte.

¹⁹⁰ En plus d'une existence anormalement prolongée, la rumeur prête à Melmoth « le pouvoir de traverser l'espace sans trouble ni délai, et de visiter les régions les plus éloignées avec la promptitude de la pensée ; [de] braver la foudre sans espoir d'en être frappé, et [de] pénétrer dans les cachots en dépit des portes et des verrous » (Charles Robert Maturin, *Melmoth the Wanderer*, *op.cit.*, p. 938.)

human history¹⁹¹ ». Il se maintient en équilibre précaire entre le temps profane, qui est le temps historique, et le temps sacré.

Cependant, cet état particulier semble un cadeau empoisonné ; il faut dire qu'il provient d'un pacte avec le diable ! Sa vie anormalement prolongée et l'accès limité au temps sacré que lui offre sa pseudo-immortalité ne sont pas satisfaisants. De Melmoth le voyageur (surnom donné par sa famille à ce fils ayant quitté l'Irlande pour parcourir le continent), il devient l'homme errant et souffre de cet état. C'est pourquoi, son seul espoir de libération résidant dans la mort, il cherche, tout au long de son existence, à corrompre un désespéré qui accepterait de prendre sa place en échange de la libération immédiate de ses douleurs physiques. Mais s'il cherche ainsi à provoquer sa propre mort, il n'en redoute pas moins l'éternité véritable qui, croit-il, l'attend, et au cours de laquelle il subira les conséquences de son pacte avec le diable. Il craint un châtement proportionné à ses crimes, et la privation « de la présence de Dieu et de la jouissance du paradis » (*Melmoth*, p. 937-938), s'attendant à « errer à jamais au sein de la désolation et de l'anathème » (*Melmoth*, p. 238), condamné à faire les travaux que son maître lui imposera. À l'approche de la mort, il affirme : « Désormais ma soif est éternelle ! » (*Melmoth*, p. 937) Il voit « le cadran de l'éternité » (*Melmoth*, p. 939) dans son dernier songe avant d'appréhender la sonnerie de « l'horloge de l'éternité » (*Melmoth*, p. 939) prête à résonner pour lui tandis que « l'éternité fait entendre ces mots : – Place à l'âme de l'Homme errant ! » (*Melmoth*, p. 939) Dans le contexte judéo-chrétien du roman, on comprend que Melmoth est condamné à l'enfer, mais l'analyse du même événement, sa mort, dans une perspective religiologique plutôt que religieuse, n'en permet pas moins de conclure à une accession à l'éternité propre au temps sacré. Seulement, il est probable que son âme sera condamnée au chaos profane plutôt que réintégrée au cosmos, question que nous approfondissons à la section 4.2 du présent chapitre.

¹⁹¹ Victor Sage, « Introduction », in Charles Robert Maturin, *Melmoth the Wanderer*, Londres, Penguin Books, 2000 [1820], p. xvi.

Il faut dire que sa mort malheureuse, il ne la doit qu'à lui-même. Il reconnaît avoir « mangé du fruit de l'arbre défendu » (*Melmoth*, p. 937). Par ses mots, il assimile son pacte au péché originel et si celui-ci donne lieu, pour les chrétiens, à la séparation entre la terre et le paradis, d'un point de vue religiologique, la transgression d'un interdit est cause de la séparation entre le temps profane et le temps sacré. *In illo tempore*, l'homme pouvait communiquer aussi bien avec les animaux qu'avec les dieux et jouissait « d'une béatitude, d'une spontanéité et d'une liberté qu'il a fâcheusement perdues à la suite de la *chute*, c'est-à-dire à la suite de l'événement mythique qui a provoqué la *rupture* [les deux mots sont soulignés dans le texte] entre le Ciel et la Terre¹⁹² ». Dès lors, le temps sacré, mythique, s'est opposé au temps profane qui est le temps historique, celui de la vie quotidienne. Soulignons toutefois que si le péché originel est commis par la femme, c'est pourtant dans les romans gothiques frénétiques, où les personnages d'hommes tyranniques sont davantage mis de l'avant que les personnages féminins, que le plus grand nombre d'actes transgressifs et violents sont commis¹⁹³.

En effet, les excès sont fréquents dans le roman gothique, particulièrement dans celui appartenant au courant frénétique. C'est d'ailleurs à cause de cette caractéristique marquante que le terme « frénétique » qui qualifie cette variation du genre s'imposera. Les romans des auteurs de cette école font appel à l'horreur qu'ils représentent d'une manière souvent très crue, transgressant un certain nombre d'interdits, sinon de tabous. Outre son aspect violent, le roman gothique frénétique se distingue également par la place qu'il offre au surnaturel et son refus de l'expliquer. Se rapprochant en cela du roman fondateur, *Le château d'Otrante*, Lewis et Maturin,

¹⁹² Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1957, p. 79.

¹⁹³ Il faut dire que le modèle patriarcal qui prévaut aussi bien à l'époque de l'écriture des romans gothiques qu'à celle, souvent moyenâgeuse, qu'ils mettent en scène contraint largement la femme dont les excès ne pourront qu'être plus discrets, contrairement à ceux de l'homme qui mène une vie beaucoup plus libre.

les principaux représentants du genre, s'écartent de la retenue et de la rectitude d'Ann Radcliffe (et de ses consœurs comme Clara Reeve)¹⁹⁴.

Scènes de violence, de tortures et de viols s'y retrouvent en abondance. L'adultère, le crime et la démence y ont aussi leur place. Manfred, le tyran du *Château d'Otrante*, commet suffisamment d'actes transgressifs pour inspirer des vilénies du même ordre aux auteurs frénétiques. Il tue sa fille par inadvertance vers la fin du roman, épouse une parente qu'il souhaite ensuite, de surcroît, répudier et entretient surtout un désir incestueux envers celle qui s'apprêtait à devenir sa belle-fille. Il entend en effet l'épouser pour s'assurer une descendance. Bien qu'elle ne soit pas sa fille biologique, son désir envers elle prend une forme incestueuse puisqu'il en dit : « Isabelle [...] qui m'est aussi chère que mon propre sang¹⁹⁵. » L'inceste que commet Ambrosio (dans *Le Moine* de Lewis) en violant sa sœur et le meurtre de sa mère rappellent, bien que dépeints d'une manière plus explicite, les crimes commis par Manfred. Il est dit d'Ambrosio qu'il entre dans une époque de sa vie où les tentations seront fortes et les passions, difficiles à contrôler :

[...] il est précisément à cette époque de la vie où les passions sont les plus violentes, les plus indomptées, les plus despotiques. Sa réputation le désignera aux séductions comme une victime illustre ; la nouveauté ajoutera ses charmes aux entraînements du plaisir ; et les talents mêmes dont la nature l'a doué contribueront à sa ruine, en lui facilitant les moyens de satisfaire ses désirs. Bien peu de gens reviendraient vainqueurs d'une lutte si périlleuse¹⁹⁶.

On suppose qu'il risque de commettre de graves excès s'il succombe. Ce sera le cas et les actes d'Ambrosio iront donc à l'encontre du naturel, de l'ordre et de ce qui est accepté pour entrer dans l'espace de la rébellion.

Ses transgressions, comme chacune de celles commises dans le roman gothique, réitèrent la transgression première qui est explicitement associée, dans *Melmoth*, au péché originel et contribuent à élargir de fossé qu'a créé la première

¹⁹⁴ Dans la suite de la note précédente, considérant la liberté d'expression dont font montre les auteurs de romans gothiques frénétiques, il semble qu'il ne faille pas s'étonner que ces derniers soient exclusivement des hommes.

¹⁹⁵ Horace Walpole, *Le château d'Otrante, Romans terrifiants*, Paris, Robert Laffont, 1984[1764], p. 47.

¹⁹⁶ Matthew Gregory Lewis, *Le Moine, Romans terrifiants*, Paris, Robert Laffont, 1984, p. 238.

transgression entre le temps sacré et le temps profane. Ce dernier s'use jusqu'à s'épuiser et se dissoudre dans le chaos et les excès innombrables du roman gothique frénétique ne peuvent que hâter la venue du chaos dont nous avons vu au sous-chapitre précédent qu'il tend sans cesse à prendre le pas sur l'ordre. Les crimes des tyrans causent donc le bris des interdits qui contiennent la puissance du sacré dont l'aspect destructeur et terrifiant se déchaîne et participent par le fait même à la venue du chaos.

C'est ainsi que le désordre envahit les mondes sur lesquels règnent les tyrans gothiques, mais tout espoir n'est pas perdu pour les partisans de l'ordre. En effet l'ascension du géant en armure (dont il a été question au point 2.3) est un événement qui permet, à la fin du *Château d'Otrante*, l'abolition du temps profane et la recreation du Cosmos grâce à la restauration du lien avec la transcendance. Un ordre nouveau s'installe suite à la destitution du tyran et usurpateur Manfred, puisque le pouvoir est enfin restitué à l'héritier légitime. Le glissement vers le chaos est arrêté et l'ordre se voit rétabli. Un autre cycle commence, le cosmos ayant succédé au chaos, et chaque fin laisse place à un nouveau début. Le temps profane étant celui de la destruction, comme le fait valoir Eliade, il faut « l'abolir pour réintégrer le moment mythique où le monde était venu à l'existence, baignant dans un temps « pur », « fort » et sacré¹⁹⁷ ». Conséquemment, le retour à l'origine est primordial, et ce autant physiquement (ce que révèle le rite initiatique par l'ensevelissement dans la terre, ou l'entrée dans une caverne) que temporellement. Il s'agit de retourner au temps primordial pour que la création puisse avoir de nouveau lieu.

3.2.2 Passion et imagination

Si, tel que soulevé dans la partie précédente, les tyrans commettent des abus où sexe et violence se rencontrent et produisent des scènes susceptibles de heurter les

¹⁹⁷ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, op.cit., p. 69.

sensibilités, les agissements des héroïnes ne sont pas pour autant exempts d'excès. Ces derniers sont cependant moins remarqués parce que moins transgressifs.

Au lieu de s'exprimer par des actes violents, les excès de l'héroïne se manifestent dans le débordement de ses passions. La forte sensibilité d'Émilie, par exemple, transparaît notamment dans les innombrables frémissements et évanouissements qui rythment son périple terrifiant. La mort de son père, l'absence de son fiancé, la suspicion du meurtre de sa tante, etc. ; les événements sont propices aux débordements affectifs. Le sensibilité exacerbée d'Émilie l'amène également à transformer de simples objets en objets sacrés lorsqu'ils ravivent chez elle le souvenir de son père :

Émilie resta quelques temps plongée dans sa tristesse; elle ne voyait pas un seul objet qui ne la ramenât à sa douleur. [...] [S]on courage défailloit en ouvrant la bibliothèque ; peut-être cette obscurité que répandaient le soir et le feuillage augmentait le religieux effet de ce lieu, où tout lui parlait de son père. Elle aperçut la chaise dans laquelle il se plaçait : elle fut interdite à cet aspect, et s'imagina presque l'avoir vu lui-même devant elle. Elle réprima les illusions d'une imagination troublée, mais elle ne put empêcher un certain effroi respectueux qui se mêlait à ses émotions. [...] Elle regarda le feuillet, pleura et le regarda encore : ce livre était sacré pour elle ; elle n'aurait pas fermé la page ouverte pour tous les trésors du monde; elle resta devant le pupitre, ne pouvant se résoudre à le quitter.

Au milieu de sa rêverie, elle vit la porte s'ouvrir avec lenteur. [...] Le sujet de sa méditation, l'épuisement de ses esprits, l'agitation de ses sens lui causèrent une terreur soudaine ; elle attendait quelque chose de surnaturel. Mais sa raison reprenant le dessus : « Qu'ai-je à craindre? dit-elle ; si les âmes de ceux que nous chérissons reviennent, ce ne peut être que par bonté » (*M.U.*, p. 163-164).

Mais tandis que sa sensibilité donne aux objets le pouvoir de recréer un lien entre elle et le défunt, son imagination est d'une telle intensité qu'elle parvient presque à faire naître l'apparition fantomatique de son père. À deux reprises, l'extrait cité souligne qu'elle entrevoit la possibilité de l'apparition de Monsieur de Saint-Aubert et qu'elle s'attend même à cette expérience surnaturelle. Le surplus d'émotion paraît agir comme déclencheur des excès de l'imagination.

Les excès qu'elle manifeste ne sont donc pas uniquement ceux de la passion, mais aussi ceux de l'imagination, car

[u]ne autre disposition particulière de l'esprit humain est sa capacité à avoir des idées et des expériences que nous ne pouvons expliquer rationnellement. Nous avons de l'imagination,

faculté qui nous permet de penser quelque chose qui n'est pas immédiatement présent, et qui, lorsque nous le concevons, n'a pas d'existence objective¹⁹⁸.

Jouissant d'une imagination fertile, l'héroïne interprète certains faits ou événements de manière fantastique. Émilie confond par exemple un visage l'observant à la fenêtre avec un fantôme. Sans cesse son âme est torturée à l'idée de ce qui risque de lui arriver. Elle imagine constamment les complots que Montoni trame contre elle, et une part importante de sa terreur découle d'événements hypothétiques qui ne s'avéreront même pas réels, n'existant que dans ses élucubrations. Cette propension des héroïnes à faire un important usage de leur imagination les place régulièrement du côté de la pensée mythique puisque « [l']imagination est la faculté qui produit la religion et la mythologie¹⁹⁹ ». À cause de leur imagination débordante, les jeunes héroïnes possèdent un penchant vers la pensée mythique et présentent un esprit ouvert à croire en l'au-delà et à sentir l'invisible. Ainsi, lors de la scène dans la bibliothèque dont nous citons un passage un peu plus haut, même quand Émilie considère que sa raison a repris le dessus, elle n'en croit pas moins à la possibilité surnaturelle du retour des âmes des morts sur terre.

Mais l'héroïne des *Mystère d'Udolphé* sait que la superstition la menace si elle ne fait pas attention à n'accorder qu'une liberté surveillée à son imagination. Elle n'ignore pas qu'elle n'est pas toujours maître de son imagination et s'en méfie même. Le passage suivant, où elle s'adresse à sa servante, l'illustre bien :

-Vous, Annette, vous aimez le merveilleux; mais savez-vous que, si vous n'y prenez garde, vous en viendrez à toutes les misères de la superstition?

Annette aurait pu sourire à son tour de la sage remarque d'Émilie. Émilie tremblait aussi bien qu'elle aux terreurs les plus idéales, et prenait un ardent intérêt aux circonstances mystérieuses de cette histoire²⁰⁰.

Émilie laisse entendre que les croyances irrationnelles ne la concernent pas, mais elle succombe à la fascination qu'exerce sur elle le merveilleux aussi bien que sa

¹⁹⁸ Karen Armstrong, *Une brève histoire des mythes*, Montréal, Boréal, 2005, p. 8.

¹⁹⁹ *Ibid.*

²⁰⁰ Ann Radcliffe, *Les mystères d'Udolphé*, *op.cit.*, p. 384.

servante, et « doit maîtriser sa vulnérabilité face au danger de se laisser gouverner en toute faiblesse par des croyances superstitieuses²⁰¹ ».

Par conséquent, il importe pour Émilie, comme pour l'ensemble des héroïnes gothiques, de parvenir à contrôler ses excès de passion et d'imagination, « [puisqu'] aujourd'hui [c'est-à-dire à l'époque moderne] la pensée mythique est tombée en discrédit [et que] nous la rejetons souvent comme irrationnelle et complaisante²⁰² ». Elles doivent garder la maîtrise de leur raison car « [l]e sujet radcliffien est un excès, un désordre qu'il faut organiser de façon artificielle. Il s'agit d'un sujet dont la nature terrifiante est posée comme la condition même du besoin de se gouverner²⁰³. » C'est ainsi que l'héroïne doit combattre non seulement le désordre, aussi bien dire le chaos, qui tente d'envahir son monde, que celui qui trouve place en elle :

Afin d'être libre de se gouverner, l'héroïne du roman radcliffien doit d'abord être assujettie aux forces chaotiques, violentes et imprévisibles que représente la sensibilité excessive qui l'habite. [...] Elle découvre que ce dont elle devrait avoir peur n'est pas le danger qui lui est extérieur, mais bien plutôt celui qui lui est intérieur²⁰⁴.

Il lui faut d'abord surmonter son chaos intérieur pour mener à bien sa quête et rétablir l'ordre de son monde. C'est là une part essentielle de son périple initiatique.

La maîtrise de ses passions et de son imagination est même vitale puisque l'incapacité à se contrôler de l'héroïne peut aller jusqu'à causer sa perte. Sur ce plan, l'une des héroïnes du *Moine*, Agnès, paie de sa mort le prix de sa passion. Ne sachant pas contrôler les puissantes émotions qu'elle éprouve pour Raymond, elle succombe au désir et tombe enceinte. Quand la situation est découverte, Agnès se voit condamnée à être enfermée vivante par la supérieure de son couvent. Chez les héroïnes radcliffiennes, ce sont les jeunes femmes elles-mêmes qui s'imposent de funestes conséquences des suites de leurs actes passionnés. Par exemple, dans *Les*

²⁰¹ Valérie de Courville Nicol, *Le soupçon gothique*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 2004, p. 127-128.

²⁰² Karen Armstrong, *op.cit.*, p. 8.

²⁰³ Valérie de Courville Nicol, *op.cit.*, p. 126.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 127-128.

mystères d'Udolphe, la signora Laurentini pousse son amant marié au meurtre de sa femme par excès de passion puis choisit de s'en repentir toute sa vie en s'enfermant elle-même au couvent de Sainte-Claire. Que l'héroïne s'inflige elle-même sa punition ou qu'elle lui soit imposée par un tiers, des punitions excessives risquent donc de découler des transgressions de la morale et de la bonne conduite commises par les héroïnes. Car si leurs excès sont ceux de la passion, leurs transgressions concernent la morale et dans un monde patriarcal aussi rigide que celui dépeint dans le roman gothique, cela peut s'avérer mortel.

Par conséquent, le combat de l'héroïne contre le chaos a une dimension morale. En effet, à l'époque de l'écriture des romans gothiques, « [...] ce qui importe à la mentalité bourgeoise, c'est que l'ordre moral ne soit jamais mis en cause²⁰⁵ ». Dans un souci de rectitude sociale, Ann Radcliffe fait d'Émilie une jeune fille convenable en tout temps : « Même lorsque sa vie est en danger, Émilie choisit d'observer les convenances. Peu importe les dangers et les souffrances qu'occasionne la retenue de ses désirs, l'héroïne embrasse l'identité d'être civil qui lui permettra, en fin de compte, d'échapper à un grand nombre d'embarras²⁰⁶. » Si les transgressions n'en sont pas moins présentes, elles sont camouflées sous un vernis de bienséance. À cet égard, ainsi que le fait valoir Valérie de Courville Nicol, les romans gothiques sont

[...] en quelque sorte des manuels de civilité empruntant la voie de la fiction. Les premières critiques de l'œuvre d'Ann Radcliffe étaient généralement positives, puisqu'on considérait qu'en rationalisant, en expliquant de manière rationnelle les événements surnaturels, ses récits émerveillaient l'esprit tout en assurant le progrès et la suprématie de la raison²⁰⁷.

En effet, il importait que les héroïnes radcliffiennes, malgré les sentiments et l'imagination qui les animent, expriment un désir de rationalité propre à l'esprit de l'époque, soient fidèles aux conventions du moment et que les aspects surnaturels de l'intrigue soient finalement expliqués. Les héroïnes de Walpole n'ont, pour leur part,

²⁰⁵ Maurice Lévy, *Le roman « gothique » anglais 1764-1824*, Toulouse, Publications Faculté des lettres et sciences humaines de Toulouse, 1968, p. 173.

²⁰⁶ Valérie de Courville Nicol, *op.cit.*, p. 129.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 141.

pas à faire montre de la même rationalité puisque que l'auteur prétend présenter un manuscrit qu'il a trouvé et qui aurait été rédigé au Moyen Âge. Par un procédé déjà bien établi à son époque, il justifie ainsi le surnaturel pour ne pas avoir à s'en défendre, alors qu'Ann Radcliffe se voit contrainte de l'expliquer pour satisfaire à l'esprit du temps. Ainsi, les apparences sont sauvées dans le roman gothique fondateur qui parvient à exprimer des excès de passion et d'imagination sans choquer le public.

De même, les souffrances que supporte l'héroïne du roman radcliffien sont moins flagrantes, bien que tout aussi cruelles que celles qu'endure la femme du roman frénétique. Le lecteur est témoin d'agressions psychologiques plutôt que d'excès sanglants et, en ce sens, « la torture du corps étant l'objet d'une condamnation morale, le supplice mental vient remplacer le supplice physique, permettant d'effacer la part visiblement violente de cet exercice. La production calculée de la terreur est donc une stratégie de pouvoir qui permet d'agir sur le corps par l'entremise de l'esprit²⁰⁸ ». Il reste tout de même que l'angoisse et la souffrance subies par l'héroïne font aussi partie de l'initiation. Le processus initiatique demeure effectivement le même, peu importe la manière ou l'époque à laquelle il est représenté ou vécu et c'est pourquoi, au regard de l'homme moderne comme « aux yeux du primitif, cette terrible expérience d'angoisse est indispensable à la naissance d'un homme nouveau. Pas d'initiation possible sans une agonie, une mort, et une résurrection rituelles²⁰⁹ ». Le périple de l'héroïne gothique, considéré par Annie Le Brun comme un « voyage au pays des malheurs²¹⁰ », n'est peut-être, en fait, qu'un périple initiatique régénérateur où la souffrance a sa place. C'est l'ensemble du processus qui permet d'accéder à une autre étape de sa vie, celles des responsabilités de l'âge adulte. Des hauteurs d'une tour ou d'une montagne aux profondeurs d'un souterrain, l'héroïne complète un rite initiatique lourdement symbolique.

²⁰⁸ Valérie de Courville Nicol, *op.cit.*, p. 124.

²⁰⁹ Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, *op.cit.*, p. 67.

²¹⁰ Annie Le Brun, *Les châteaux de la subversion*, Paris, Gallimard, 1982, p. 11.

Les excès qu'elle subit comme ceux qui vivent en elle seront par conséquent formateurs pour l'héroïne. La passion, notamment celle éprouvée envers un homme aimé, l'anime et lui donne la force de s'accrocher et de survivre aux obstacles. Elle mène un combat intérieur contre le chaos de ses émotions et les souffrances endurées la font progresser dans sa quête. Autrement, sa personnalité est plutôt passive. Elle s'adonne à la rêverie plutôt qu'à l'action, mais il arrive pourtant que ce trait de caractère la mène vers l'agitation lorsque son imagination s'emballe. Cette faculté d'imagination la rend sensible au sacré et ajoute au récit de nombreux moments d'excitation et de terreur.

3.3 L'évolution du récit

3.3.1 La linéarité classique. Enfermement et fuite

L'héroïne est au centre du roman gothique radcliffien. Parce que ce dernier est axé sur son périple, la suivant d'un geste à l'autre, d'une émotion à l'autre, il se déroule de manière fort linéaire. *Le château d'Otrante*, en tant que précurseur du roman gothique, se présente de manière en partie semblable et en partie différente : Walpole introduit de nombreux personnages auxquels il s'attarde à tour de rôle, mais l'ensemble du récit demeure toutefois chronologique et peut aussi être qualifié de linéaire, d'autant plus lorsqu'on le compare aux romans de l'école frénétique dont la structure complexe fait l'objet du prochain sous-chapitre.

La linéarité de ces premiers récits gothiques s'explique notamment par le désir de libération de l'héroïne qui pousse celle-ci à l'action et qui fait d'elle un héros solaire en lutte contre les ténèbres :

Le roman noir met en scène des héros solaires^{*211} qui cherchent désespérément à se sortir des ténèbres d'une mort qui prend diverses formes symboliques telles que l'ignorance des

^{*211} « Selon Charles Baudoin, le héros solaire « apparaît [...] essentiellement comme l'incarnation du soleil ; il lutte contre le monstre des ténèbres : il délivre la lumière » (dans *Le triomphe du héros*, 1952,

origines, la soumission à l'autorité et la claustration. Cette figure de la mort engendre également un thème connexe à la quête : la fuite qui, elle-même, fait naître la poursuite²¹².

Ainsi, la quête de l'héroïne se déroule comme une fuite vers l'avant. Les jeunes femmes que présente le roman gothique cherchent à se libérer aussi bien au premier degré, c'est-à-dire échapper à l'enfermement physique, qu'au deuxième degré en fuyant l'enfermement psychique, dans le but de laisser libre cours à leur personnalité et d'endosser une identité enfin découverte. De pas en pas, les héroïnes franchissent les étapes du rituel et survivent à la mort initiatique. Puisque la narration les suit dans ce processus, l'histoire est présentée de manière linéaire.

Si la progression symbolique s'effectue de façon continue, le rythme de l'histoire dépend pour sa part de l'alternance entre les moments de fuite et d'enfermement, ces derniers étant nombreux. C'est lors de ces moments que se produit une part importante de l'initiation et de la maturation de l'héroïne. L'enfermement est possible aussi bien en pleine nature que dans la pièce obscure d'un château ou d'un souterrain. En effet, malgré l'immensité des paysages, certaines falaises se resserrent et provoquent une sensation d'emprisonnement. De même, lors de l'entrée dans les cours du château d'Udolphé, « le cœur d'Émilie fut prêt à défaillir : elle crut entrer dans sa prison. La sombre cour qu'elle traversa confirmait cette idée lugubre, et son imagination, toujours active, lui suggéra même plus de terreur que n'en pouvait justifier sa raison²¹³ ».

Isabelle, sa consœur du roman de Walpole, provoque pour sa part elle-même son isolement dans les souterrains et démontre que paradoxalement, l'enfermement contribue à la réussite de la quête par l'héroïne parce qu'il la force à agir. Au début du *Château d'Otrante*, Isabelle se retrouve isolée, seule avec Manfred qui lui annonce qu'il veut en faire sa femme contre sa volonté et contre la morale et les lois. Cette idée terrible pousse l'héroïne à la fuite, ce dont elle se repend par la suite puisqu'elle

p. 11) ». (Cité par Michel Lord, *En quête du roman gothique québécois*, Québec, Nuit Blanche, 1994, p. 24.)

²¹² Michel Lord, *En quête du roman gothique québécois*, op.cit., p. 24.

²¹³ Ann Radcliffe, *Les mystères d'Udolphé*, op.cit., p. 313.

sait que ce départ précipité aura provoqué la colère du tyran et qu'elle se retrouve à présent isolée, sans secours et probablement poursuivie par celui-ci : « Toutes les pensées que l'horreur peut inspirer affluèrent à son esprit. Elle regretta sa fuite irréfléchie qui l'avait exposée à la colère de Manfred²¹⁴. » Ainsi, c'est sous le coup d'une impulsion qu'elle se sauve par le souterrain, et c'est parce qu'elle s'y trouve ensuite enfermée, cherchant l'issue qui la mènera à l'Église Saint-Nicolas, qu'elle doit encore agir pour ne pas périr. L'horreur a alors son rôle à jouer de même que la force de son imagination qui lui fait craindre encore pire que ce qui pourrait arriver, mais qui la stimule à agir. Le cours de sa vie se trouve transformé par ce choix soudain de rejoindre les souterrains et la découverte de soi qu'elle entreprend en empruntant ce chemin est forcée. Pour toutes les héroïnes gothiques, l'amorce de la quête n'est pas volontaire et se trouve initiée par une fuite ou un enfermement, mais il semble que le temps soit venu pour elles de franchir une autre étape de leur vie.

En effet, les initiations les plus fréquentes sont liées au passage à l'âge adulte et l'enfermement, même l'isolement qui en découle souvent, tel celui d'Émilie dans le lointain château d'Udolphe, doit être compris comme une étape du rituel initiatique, la première, celle demandant la séparation de l'héroïne d'avec le monde familial. Relatant l'expérience initiatique telle que vécue par les sociétés primitives, Mircea Eliade révèle que très souvent, pour la jeune fille,

[...] l'initiation débute avec la première menstruation. Ce symptôme physiologique commande une rupture, l'arrachement de la jeune fille à son monde familial : elle est immédiatement isolée, séparée de la communauté. La ségrégation a lieu dans une cabane spéciale, dans la brousse ou dans un coin obscur de l'habitation²¹⁵.

Si, dans le roman gothique, le contexte s'avère différent, la manière d'opérer le rituel demeure la même²¹⁶ et de la jeune fille pubère et primitive à la jeune vierge occidentale dépeinte dans le roman gothique, une parenté demeure. Il y a

²¹⁴ Horace Walpole, *Le château d'Otrante*, op.cit., p. 18.

²¹⁵ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, op.cit., p. 164.

²¹⁶ Au chapitre 2.2.4, nous définissons les trois étapes du rituel initiatique comme suit : la séparation d'avec le monde familial, un temps d'épreuves et de révélations et le retour vers le monde profane marqué de la régénérescence.

actualisation, par certains auteurs gothiques, du schéma archaïque. En ce cas, suivant les étapes traditionnelles de l'initiation, l'isolement est essentiel, et il semble que Radcliffe « fit du roman gothique un pseudo-rite d'accession à la puberté²¹⁷ » en développant un schéma religiologique déjà présent chez Walpole, le rite initiatique, et en lui donnant la place centrale.

La continuelle sensation d'enfermement et d'isolement qui se dégage des textes abordés contribue donc à créer un sentiment d'angoisse imprégnant aussi bien le lecteur que l'héroïne. Et c'est en faisant ainsi progresser l'action de façon linéaire que cette angoisse peut le mieux grandir, les auteurs jouant sur l'opposition entre l'enfermement et la fuite afin de donner du rythme au récit et des émotions fortes à l'héroïne tout en actualisant un schéma archaïque.

3.3.2 La fragmentation frénétique. Le chaos formel

Le roman gothique de l'école frénétique s'écrit dans une forme quelque peu différente de celle établie par Radcliffe et ses émules. Plus complexe, il fait place à divers récits enchâssés qui se multiplient comme les actions, contribuant à l'intensité du roman. Dans *Melmoth*, dont la forme s'apparente à celle des contes de mille et une nuits par la multiplication des récits et des narrateurs qu'on y trouve, certaines histoires se déroulent simultanément, se superposent ou s'imbriquent les unes aux autres. À titre d'exemple, l'histoire d'Immalie et de Melmoth est racontée à Adonijah qui la relate à Monçada qui la transcrit avant de la dire au jeune John Melmoth, descendant du premier Melmoth, l'homme errant. Selon Linda Bayer-Barenbaum :

The twisted Gothic line is most strikingly conveyed in Mathurin's convoluted plot progressions. The story will be moving in a certain direction when suddenly it dashes off in another. Numerous twists in the plot are created when action gives way to an opposite reaction and then to a third reversal followed by other reversals, all in rapid succession. Bizarre coincidences facilitate these deviations and accelerate the rate of the plot²¹⁸.

²¹⁷ Ellen Moers, « Gothique au féminin », in Liliane Abensour et Françoise Charras (dir.), *Romantisme noir*, Paris, Éditions de l'Herne, 1978, p. 246.

²¹⁸ Linda Bayer-Barenbaum, *The Gothic Imagination, Expansion in Gothic Literature and Art*, London et Toronto : Fairleigh Dickinson University Press, 1982, p. 77-78.

Ces fréquents retournements donnent au texte la forme d'un labyrinthe dans lequel le lecteur, lorsqu'il s'arrête, cherche où il se trouve, puis repart dans une autre direction, suivant le chemin sinueux qui s'offre à lui. Corroborant cette interprétation, Victor Sage affirme : « He [Maturin] starts at a remote point in the action and then cultivates a labyrinthine form without a centre, embedding his stories one within the other until we are dizzy²¹⁹. » Cet étourdissement que provoque la perte de repères est suggéré dans les romans de Walpole ou de Radcliffe par les espaces tortueux que traversent les personnages, qu'il s'agisse des couloirs et pièces innombrables d'un château, des dédales d'un souterrain ou des chemins inconnus d'une forêt touffue, tandis que le roman gothique frénétique recrée cet effet de labyrinthe tant dans le contenu que dans la forme. Le lecteur, transporté d'histoire en histoire, d'une époque à une autre, se demande nécessairement comment tout ceci a commencé et qui est le narrateur de l'histoire. Il doit démêler les fils de l'intrigue, auxquels il s'accroche comme au fil d'Ariane, pour en retrouver les prémices. En fait, la narration devient parfois tellement complexe qu'il en résulte un oubli de son origine : « Within the jumble of stories and speakers the reader often loses tracks of which story is within which story or which narrator is speaking. [...] The storytelling process has become so confused that the reader can no longer be sure where it is coming from²²⁰. » De la complexité à la confusion, il n'y a qu'un pas et le chaos menace d'envahir la matière romanesque.

Centré sur le tyran, un personnage libre, puissant et tourmenté, le roman gothique de l'école frénétique n'a pas la linéarité et l'apparente rectitude de son prédécesseur. Un auteur de romans frénétiques peut donc se laisser aller à des excès dans la forme qu'il fait exploser en tout sens et permettre à son protagoniste les mêmes excès dans ses actions, car il n'a pas à composer avec les limites imposées à un personnage principal féminin. De ce fait, les excès et le chaos que mettent en scène les romans de Lewis et de Maturin s'infiltrèrent jusque dans la forme de leurs récits, soulignant la valeur accordée à ces thèmes dans leurs histoires.

²¹⁹ Victor Sage, « Introduction », in Charles Robert Maturin, *Melmoth the Wanderer*, *op.cit.*, p. xi.

²²⁰ Linda Bayer-Barenbaum, *op.cit.*, p. 84.

3.4 De la renaissance à la régénérescence

3.4.1 La quête identitaire de l'héroïne. De l'individuel au collectif

Il y a lieu de se demander si la quête d'identité entamée, bien qu'involontairement, par les héroïnes arrachées aux centres sacrés des lieux de leurs origines trouve sa résolution. En effet, suivant la majorité des analyses féministes, celle-ci échouerait. À leur sens, bien que le roman gothique radcliffien dépeigne de façon métaphorique la dure réalité des femmes de l'époque, aucun gain ne serait réalisé en ce qui concerne aussi bien la connaissance de soi que l'émancipation de l'héroïne.

Par contre, certaines critiques féministes du roman gothique « tend to agree that the affinity between the gender and the genre expresses the terror and rage that women experience within a patriarchal social arrangement, especially marriage²²¹ ». Juliann E. Fleenor considère en ce sens que les auteurs féminins de romans gothiques « had adopted the anti-rationalistic Gothic both to reproduce and yet challenge the patriarchal world in which they lived²²² » et voit donc, dans la littérature gothique féminine, l'amorce d'une critique sociale. Abondant dans le même sens, Anne Williams soutient quant à elle que le roman gothique « not merely protests the conditions and assumptions of patriarchal culture, it unconsciously and spontaneously rewrites them²²³ ». Elle remarque dans les romans gothiques l'expression d'une volonté de libération de la femme, tout comme elle considère que l'importance que l'héroïne accorde à la raison « affirm[s] the possibilities of < feminine > strength²²⁴ ». Cependant, toutes s'accordent pour dénoncer le mariage qui termine habituellement le roman gothique. Anne Williams juge qu'effectivement, dans un contexte réaliste, la fin ne pourrait être considérée comme joyeuse (« happy ending ») d'un point de vue féministe. Elle remarque toutefois qu'il ne s'agit pas ici

²²¹ Anne Williams, *Art of Darkness*, Chicago, University of Chicago Press, 1995, p. 136.

²²² Juliann E. Fleenor, *The Female Gothic*, Montreal-London, Eden Press, 1983, p. 13.

²²³ Anne Williams, *op.cit.*, p. 138.

²²⁴ *Ibid.*

d'un contexte réaliste, mais que nous sommes plutôt dans la fiction, le romanesque, le rêve²²⁵.

L'interprétation religiologique du roman gothique n'arrive pas aux mêmes conclusions, bien qu'elle rejoigne en partie les interprétations féministes. En effet, l'une comme l'autre interprétation se cristallisent autour de la thématique de l'identité. L'accomplissement d'une forme de rite initiatique contribue effectivement à la formation de l'identité de l'héroïne. Elle change de statut, de jeune fille à adulte, et trouve ainsi une place dans la collectivité et dans la suite des générations tout en parvenant à mieux se situer dans ses rapports avec le numineux. L'interprétation féministe reconnaît également le changement de statut de l'héroïne, mais y voit une illustration de l'impossible quête d'identité de la femme dans une société patriarcale. L'héroïne passe du statut d'orpheline ou de fille légitime sans identité propre, à celui d'épouse, sans plus d'identité personnelle. Elle y perd d'ailleurs souvent ses biens.

Plutôt que de voir, dans le roman gothique, des revendications féministes que suggère une critique du modèle patriarcal, l'analyse religiologique démontre l'importance du féminin dans le genre en faisant la démonstration de la prééminence des symboles qui s'y rattachent –qu'il s'agisse de la terre-mère, des souterrains ou de la lune– dans l'accomplissement de rituels ou dans la compréhension du fonctionnement du monde. Ainsi, le retour vers l'origine nécessaire à la régénérescence ne peut s'effectuer que par le biais d'un symbole féminin, le terre, mais l'initié peut être aussi bien femme qu'homme.

Cela permet de lire le roman gothique comme une illustration de la quête d'identité de l'humanité dans son ensemble. Par cette quête, l'humanité cherche à répondre aux questions « Qui sommes-nous? D'où venons-nous? Où allons-nous? » Remarquons bien l'emploi du « nous ». L'analyse religiologique s'inscrit en effet dans une perspective beaucoup plus collective que l'analyse psychanalytique. La psychologie de l'héroïne gothique n'est d'ailleurs pas particulièrement développée.

²²⁵ *Ibid.*

Cet aspect est souvent reproché au genre, mais cette apparente lacune en fait un personnage archétypal, une représentante du genre humain qui cherche à comprendre la place qu'elle occupe en ce monde dans une perspective cosmique. L'analyse religiologique, puisqu'elle s'intéresse davantage au collectif qu'à l'individuel, est donc particulièrement pertinente sur un objet où les personnages se présentent comme des archétypes.

Au regard des affirmations précédentes, il semble que l'analyse religiologique propose une vision plus universelle et moins critique de l'héroïne gothique. Dans cette perspective, l'héroïne est considérée non comme l'exemple de la femme écrasée par le modèle social, mais plutôt comme un modèle elle-même, c'est-à-dire comme une déléguée sociale ou comme une représentation type de ce que doit être et de ce comment doit agir un être humain appartenant à une société. Cette interprétation induit une compréhension plus large du roman gothique où le parcours initiatique de l'héroïne est non seulement celui de la femme, mais celui de l'être humain en quête de son identité, de sa place dans le monde et de son rôle dans ce dernier. Le héros vit d'ailleurs, de façon parallèle, la quête de l'héroïne. Valancourt, dans *Les mystères d'Udolphe*, devra combattre de son côté le vice et la tentation du mal avant de mériter le mariage qui l'unira à Émilie. À la fin, il assume avec elle son rôle dans la pérennité de l'humanité, trouvant de cette façon, en partie, une solution à l'énigme existentielle qui le triture.

En ce sens, la réponse qu'apporte le roman gothique, analysé dans une perspective religiologique, à la question «qui sommes-nous?» peut se formuler ainsi : des êtres ressentant la transcendance, vulnérables face à cette puissance, tentant de retrouver le temps primordial et sacré et ayant la responsabilité de préserver l'ordre cosmologique. L'aspect rituel du parcours de l'héroïne et la traversée d'épreuves donnent un sens à la souffrance et s'interprètent comme une renaissance, une purification utile à toute la communauté puisque l'initiation régénère le monde et pas seulement l'individu. En ce sens, Mircea Eliade atteste que la symbolique de l'initiation concerne non seulement la personne initiée, mais

l'ensemble du monde, lorsqu'il affirme : « Insistons sur le fait que le symbolisme du retour dans le ventre a toujours une valence cosmologique. C'est le monde entier qui, symboliquement, retourne, avec le néophyte, dans la nuit cosmique, pour pouvoir être créé de nouveau, c'est-à-dire pour pouvoir être régénéré²²⁶. » Ainsi, puisque la terre symbolise la mère et la fertilité, l'héroïne, par son passage dans les souterrains, retourne symboliquement dans le ventre de sa mère et en rapporte les forces créatrices qui permettent le renouvellement de son monde. Du coup, par l'initiation qu'elle traverse, elle franchit une nouvelle étape de sa vie et accède au monde des adultes. Elle accepte son nouveau rôle social et les responsabilités qui en découlent. L'acceptation d'un rôle social est effectivement primordiale pour la survie du monde. Le mariage n'est alors plus perçu comme un échec individuel mais comme une prise en charge de la suite du monde pour le bien de la communauté. Tandis qu'avec l'initiation, l'héroïne restaure l'ordre puisque « toute régénération implique un retour aux origines, une répétition de la cosmogonie²²⁷ », le mariage permet la recreation du cosmos. Le chaos est vaincu.

En effet, si le monde s'use et tend à retourner vers le chaos, les romans gothiques radcliffiens et l'œuvre du précurseur Walpole illustrent de manière évidente la possibilité d'un retour à l'ordre. Dans *Le Château d'Otrante*, des indices de la venue de la fin et de l'imminence du chaos sont omniprésents. En effet, la lignée de Manfred peine à survivre. Son fils est infirme, sa femme est stérile et ne peut lui donner un autre héritier et de surcroît, une prophétie codée²²⁸ semble annoncer la fin éventuelle de sa domination. Si, lors de son érection, le château fut un centre sacré, le

²²⁶ Mircea Eliade, *Mythes, rêves et symboles*, op.cit., p. 274-275.

²²⁷ *Ibid.*, p. 199.

²²⁸ Dès la première page du roman, le lecteur apprend qu'une prophétie annonce que « le château et le Principat d'Otrante seraient enlevés à la dynastie actuelle, le jour où le propriétaire actuel serait devenu trop grand pour l'habiter » (Horace Walpole, *Le château d'Otrante*, op.cit., p. 11). La lecture de l'œuvre entière permet de comprendre que le propriétaire légitime est un certain Alphonse, qui fut trompé et dépouillé de son château par le grand-père de Manfred, et qui se trouve être l'ancêtre du jeune Théodore. Morceau par morceau, et commençant par le casque, l'armure gigantesque d'Alphonse est rapatriée au château. Une fois complète, elle permet l'ascension de son propriétaire dont les droits sont alors rétablis, son descendant devenant le nouveau Prince d'Otrante.

temps et la corruption ont commencé à l'user depuis le vil assassinat ayant donné la propriété à des usurpateurs. Graduellement, l'endroit se dépouille de sa sacralité et se dirige vers le chaos. La recomposition de l'armure d'Alphonse et l'ascension finale de cet ancêtre met fin à cette imposture et rétablit l'ordre naturel. Remarquons que son ascension s'accompagne du tonnerre secouant le château jusque dans ses fondations et du «clank of more than mortal armour²²⁹» à cause desquels ils «crurent la fin du monde arrivée²³⁰». Cet événement marque effectivement la fin d'un monde voué au chaos à cause de l'escroquerie sur laquelle il a été construit. Suite à sa destruction, le château redevient un centre du monde et le casque tombé du ciel au début du roman prend le rôle d'*axis mundi* autour duquel l'espace sacré se déploie. Un lien avec le ciel se rétablit donc à la chute du casque et atteint son apogée lors de l'ascension de l'armure reconstituée. De ce fait, c'est la chute du casque qui pose le problème de la survie, crée un lien avec le ciel et rappelle à l'homme sa position dans le monde : il ne peut indéfiniment échapper aux forces de l'ordre. En ce sens, comme le souligne Eliade : «[i]l suffit de se poser le problème du salut, il suffit de poser le problème central, c'est-à-dire le problème, pour que la vie cosmique se régénère perpétuellement²³¹. » Ainsi, la régénération commence avec la chute du casque qui provoque le problème de la perpétuation de la lignée du tyran et met en branle l'histoire. C'est en effet parce qu'il craint, une fois son fils mort sous le casque, de ne pas avoir de descendance, que Manfred s'attaque avec ardeur à ce problème, allant jusqu'à affirmer : « Puisque l'enfer ne veut pas satisfaire ma curiosité, [...] je vais employer, pour assurer ma race, tous les moyens humains²³². » Le problème de la survie le concerne soudainement, mais sa résolution ne peut tourner à son avantage puisque le pouvoir détenu par sa lignée n'est pas légitime. La

²²⁹ Horace Walpole, *The Castle of Otranto*, *op.cit.*, p. 98. Je conserve la citation anglaise originale puisque la version française rend moins clairement compte de l'aspect surnaturel du son entendu. Selon la traduction, il s'agit d'un « terrifiant bruissement d'armure ». (Horace Walpole, *Le château d'Otrante*, *op.cit.*, p. 78)

²³⁰ Horace Walpole, *Le château d'Otrante*, *op.cit.*, p. 78.

²³¹ Mircea Eliade, *Images et symboles*, *op.cit.*, p. 72.

²³² Horace Walpole, *Le château d'Otrante*, *op.cit.*, p. 17.

continuité doit être assurée par le véritable successeur du pouvoir afin que l'ordre soit rétabli et que s'opère la régénérescence.

De même, c'est avec la mort de Monsieur de Saint-Aubert, le père d'Émilie, que la quête d'Émilie commence vraiment et prend toute son importance, puisqu'elle devient dès lors la dernière représentante de sa lignée et doit à son tour assurer le relais. Le huitième et dernier tome du roman est d'ailleurs entièrement consacré à éclaircir le mystère des origines d'Émilie, c'est-à-dire le lien réel qui l'unit à la marquise à qui elle ressemble beaucoup, ainsi que le secret de son père et à assurer son avenir par des ententes concernant son mariage et ses héritages. La régénérescence et l'ordre qu'elle rétablit ne sont donc possibles qu'une fois que le problème du salut se pose et force les personnages à l'action.

3.4.2 La quête inachevée du tyran

Si le dénouement des romans de Walpole et de Radcliffe propose un retour à l'ordre, puisque l'héroïne dont nous avons suivi la quête triomphe, les romans de l'école frénétique mettent davantage l'emphasis sur le personnage du tyran et une fin parallèle se dessine pour rendre compte de son destin.

On se rappelle que le sacré est toujours une notion double, fascinante et terrifiante, et c'est pourquoi, « à cause de son caractère tout-autre et puissant, le sacré doit être contrôlé, endigué dans un système d'interdits (qui font qu'on ne s'en approche pas n'importe comment²³³) ». Cependant, les romans gothiques les transgressent souvent par les excès qu'ils présentent. Le cas se présente de manière éclatante chez Lewis et Maturin, puisqu'ils mettent en scène viols, meurtres, orgies et inceste ; mais Walpole et Radcliffe, s'ils font état des excès de leurs tyrans d'une façon moins crue, ne sont pas en reste en ce qui concerne les meurtres et l'inceste. Ces actions conduisent au désordre, car « l'extinction des feux, le retour des âmes des morts, la confusion sociale du type des Saturnales, la licence érotique, les orgies, etc.,

²³³ Jacques Pierre et Guy Ménard, *Guide pour la pratique de l'interprétation religiologique*, Recueil du cours REL-1715, Département des sciences religieuses, COOP UQAM, p. 37.

symbolisaient la régression du Cosmos dans le Chaos²³⁴ ». Le roman gothique montre ainsi le risque encouru lors du non-respect des interdits.

Ambrosio, Manfred, Montoni, Schedoni, Melmoth, tous, chacun à leur façon, s'opposent à l'ordre cosmique en violant les interdits et provoquent ainsi le chaos. C'est pourquoi ils doivent en payer le prix. Effectivement, « le sacré sauvage, non orienté, pure dépense qui s'épuise dans son geste [...], aboutit à la fusion, la folie et la mort²³⁵ ». Le dénouement ne propose pas de régénération pour le héros et le

[...] vilain subit presque toujours un châtiment exemplaire. C'est habituellement à ce moment du récit que le fantastique surgit. Il peut prendre la forme du surnaturel chrétien autant que de l'horreur démoniaque (le diable qui vient chercher celui qui a vendu son âme). En dernière analyse, le symbole du mal est puni sans rémission²³⁶.

C'est tout à fait la conclusion du *Moine* où Ambrosio est soulevé par le démon avec lequel il avait fait un pacte puis lâché d'une hauteur vertigineuse avant de s'écraser sur des rochers. Dans *Le château d'Otrante*, plutôt que l'apparition du démon, c'est celle tout aussi surnaturelle d'un Saint qui marque la fin du récit et l'exil volontaire qui attend le tyran. Un exil différent de celui imposé à Melmoth ou au Juif errant, mais une exclusion tout de même, puisqu'il abdique la couronne et s'enferme dans un couvent. En effet, « l'exil forcé et définitif, voilà un des fondements de l'imaginaire universel, symbole de la coupure avec l'origine [...] Le vilain déchu devient un aventurier privé de ses moyens. Ce serait une sorte d'Adam, extrêmement vilain, chassé du paradis terrestre, ou une figure déformée d'Antée²³⁷ ». Melmoth et la figure du vampire ont aussi déjà été comparés à Adam²³⁸. Ainsi, à propos de la fin de Melmoth, Linda Bayer-Barenbaum affirme : « After Melmoth has < eaten of the fruit of the interdicted tree >, he is sent to wander amid worlds of barrenness and curse. Ultimately, though, his punishment is death ; after one hundred and fifty years of

²³⁴ Mircea Eliade. *Le sacré et le profane*, op.cit., p. 69.

²³⁵ Jacques Pierre et Guy Ménard., op.cit., p. 38.

²³⁶ Michel Lord, op.cit., p. 27-28.

²³⁷ Ibid., p. 74.

²³⁸ Linda Bayer-Barenbaum, op.cit. p. 98.

wandering, he dies and descends into hell²³⁹. » La mort, l'exil ou la folie sont les seules portes de sortie du tyran. Il se trouve de la sorte destitué de son pouvoir et « nous constatons en effet que, si la trajectoire du héros quêteur est ascendante, celle du vilain est toujours descendante et s'inscrit dans le schème de la chute dont l'archétype serait peut-être Lucifer, ou Caïn, figures bibliques reprises et parfois revalorisées par certains préromantiques et romantiques²⁴⁰ ». À cet effet, la chute finale d'Ambrosio dans les précipices rocheux illustre concrètement sa chute spirituelle.

Mais on remarque également que la condamnation des tyrans semble être la conséquence de certains choix, principalement du choix de l'individuel au détriment du collectif. C'est le cas de Manfred qui affirme : « Le Ciel ni l'Enfer n'entraveront mes desseins²⁴¹. » Celui-ci, prêt à répudier sa femme stérile pour épouser sa belle-fille et s'assurer une descendance, révèle du coup des intérêts égoïstes davantage qu'un réel souci pour son peuple. Ce qu'il souhaite, c'est s'assurer le pouvoir, faisant passer ses désirs avant toute autre considération. Il explique à ce sujet : « Mon sort dépend des fils que je peux avoir et j'espère que cette nuit redonnera la vie à mes espérances²⁴². » La restitution du trône à la lignée d'origine évitera finalement la poursuite de l'usurpation. Les transgressions auxquelles souhaitait se livrer Manfred pour assurer le renouvellement de sa lignée et qui n'auraient fait qu'enfoncer davantage son royaume dans le chaos seront évitées. Si le Moine tentait, dans son couvent, de se dévouer aux autres à l'exemple de Jésus, il se trouve bien vite corrompu par Mathilde et n'agit plus qu'en fonction de ses propres désirs. De son côté, Melmoth « pursues the forbidden in service of greater knowledge and experience²⁴³ » et signe alors un pacte avec le diable, mais le danger vient de ce que le pouvoir, qui peut être bénéfique, lorsqu'il est entre bonnes mains, peut aussi

²³⁹ *Ibid.*, p. 101.

²⁴⁰ Michel Lord, *op.cit.*, p. 66.

²⁴¹ Horace Walpole, *Le château d'Otrante*, *op.cit.*, p. 17.

²⁴² *Ibid.*, p. 16.

²⁴³ Linda Bayer-Barenbaum, *op.cit.*, p. 101.

corrompre : « Melmoth's sin [is that] he seeks to become God and is duly punished²⁴⁴. » Plutôt que de considérer de façon simpliste que les méchants sont punis, ce qui s'inscrit dans une morale très chrétienne, il faut aussi voir que ce sont ceux qui ont des ambitions personnelles nuisibles à l'ensemble de la société qui sont finalement perdants. Dans une perspective religiologique, le monde doit continuer à se régénérer : il est nécessaire que les intérêts sociaux soient préservés et c'est ce que les jeunes héros assurent par leur mariage. Puisque leur union promet la naissance d'une lignée, ils acceptent de jouer des rôles sociaux nécessaires et la société est favorisée par rapport à l'individualité. C'est donc l'indifférence du tyran pour les autres au profit de sa propre personne qui le mène à sa perte, d'autant plus que sa position d'autorité –roi, comte, moine ou chef de famille– l'oblige à se soucier, en apparence du moins, du bien-être d'autrui tout en le mettant en position d'assouvir ses désirs.

Et pourtant, tout n'est peut-être pas perdu pour les vilains. Grâce à la symbolique de l'eau, une régénérescence s'amorce. Selon Mircea Eliade, « [l]e dernier jour de l'an, l'Univers se dissolvait dans les eaux primordiales²⁴⁵ ». Effectivement, la mort atroce d'Ambrosio, qui met fin à une période de chaos, le fait disparaître dans les eaux, à la manière du dernier jour de l'an. Il est alors « lavé de ses péchés », c'est là la fonction des Eaux, comme lors d'un baptême. Plus encore, toujours en ce qui concerne la symbolique de l'eau, Eliade souligne que « l'immersion dans les Eaux équivaut, non à une extinction définitive, mais à une réintégration passagère dans l'indistinct²⁴⁶ ». Cela semble correspondre à la situation d'Ambrosio dont l'agonie dure six jours et qui ne trouve la mort que le septième :

Le criminel languit six misérables jours. Le septième, il s'éleva une violente tempête ; les vents en fureur déracinaient les rocs et les forêts; le ciel était tantôt noir de nuages, tantôt tout enveloppé de feu : la pluie tombait par torrents, elle grossit la rivière ; les flots débordèrent, ils

²⁴⁴ *Ibid.*

²⁴⁵ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, *op.cit.*, p. 69.

²⁴⁶ Mircea Eliade, *Images et symboles*, *op.cit.*, p. 200.

atteignirent l'endroit où gisait Ambrosio ; et quand ils s'abaissèrent, ils entraînaient avec eux le cadavre du moine infortuné²⁴⁷.

Le processus, qui rappelle la création du monde en sept jours, représente en fait l'inverse : sa destruction. Le désordre ayant atteint ses limites, une fin du monde a lieu. Le chaos profane se fond dans le cosmos et retrouve son potentiel créateur pour redevenir un chaos sacré. À nouveau, la mort n'est que passage vers une renaissance, le chaos mène à la régénérescence du cosmos.

La mort de Maître Jacques, dans *Les révélations du crime*, un roman québécois s'inspirant du roman gothique, telle qu'analysée par Michel Lord, révèle la même symbolique :

Maître Jacques, après cette disgrâce, va se noyer. Comme il était entré en scène dans un décor d'orage, qui surdéterminait son destin néfaste, et comme il avait commis son crime, l'enlèvement, dans le même décor, il meurt dans et par l'eau. L'eau céleste le poursuit de sa colère et l'eau de la terre devient son tombeau. La nature, aidée du ciel, du père et de Dieu, se venge d'un être qui a voulu enfreindre ses lois. Le monstre est en quelque sort foudroyé par l'action divine²⁴⁸.

On peut y voir des liens avec le mélodrame dont l'orage est aussi un trope ou avec le célèbre roman de Maturin, puisque c'est aussi lors d'une tempête que Melmoth fait son entrée des suites d'un naufrage. Le narrateur souligne d'ailleurs que « le vent, les éclairs, le roulement du tonnerre trouvent toujours quelqu'un dont l'imagination active reconnaît en eux la suite ou le présage d'une calamité ; ils ont toujours quelque rapport avec le sort des vivants ou la destinée des morts²⁴⁹ ». D'abord rescapé, Melmoth relate son histoire, puis les derniers mots du roman nous apprennent qu'il s'est traîné, mourant, jusqu'au bord d'un rocher duquel il s'est finalement jeté dans l'océan. Sa cravate retrouvée demeure la dernière trace de son passage sur terre. Un naufrage marque aussi la fin des épreuves d'Émilie au château d'Udolphé. Elle regagne la France, l'initiation touche alors à sa fin et donne accès à la régénérescence, ce que ce baptême de l'eau semble signifier. En effet, toute régénérescence demande une mort symbolique et c'est pourquoi « [d]ans la spiritualité archaïque, un retour

²⁴⁷ Matthew Gregory Lewis, *op.cit.*, p. 401.

²⁴⁸ Michel Lord, *op.cit.*, p. 85.

²⁴⁹ Matthew Gregory Lewis, *op.cit.*, p. 662.

symbolique au chaos primordial est indispensable à toute nouvelle création²⁵⁰ ». De ce fait, la mort des tyrans, lorsqu'elle est marquée par l'eau, laisse espérer une éventuelle régénérescence, bien que celle-ci ne soit qu'esquissée, contrairement à la régénérescence qui découle de l'initiation de l'héroïne. En effet, l'être numineux, souvent moine ou roi, parfois immortel, non seulement a l'intuition d'une puissance inconnue, fascinante et terrifiante, mais il s'y mesure et sa quête ne se termine pas au même point que celle de l'héroïne. La régénérescence ne semble pas encore à sa portée.

²⁵⁰ Karen Armstrong, *op.cit.*, p. 70.

CONCLUSION

L'homme n'est pas né pour résoudre le problème du monde, mais pour découvrir la nature du problème.

Arturo Pérez-Reverte
Le tableau du maître flamand

Le roman gothique se voit encore trop souvent méconnu et, à l'instar de l'ensemble des littératures populaires, sous-estimé. Sa sérialité et la psychologie relativement peu développée de ses personnages sont souvent soulignées. Mais si ces caractéristiques ne peuvent être niées, elles doivent, en contrepartie, être expliquées, car le sens qu'elles portent se trouve à un second degré.

En ce qui concerne la sérialité, certains éléments, qu'il s'agisse des décors, des types de personnages ou de l'intrigue peuvent, bien sûr, être anticipés puisqu'ils se répètent globalement d'un roman à l'autre : une héroïne, enlevée ou forcée à la fuite par un tyran, est fait captive d'un château, d'un souterrain ou d'un couvent et elle doit se libérer de cet enfermement pour rejoindre le jeune homme qui l'aime et l'épouser. Mais, malgré les conventions sur lesquelles se construit le roman gothique, il faut aussi comprendre que «[t]he interaction between a set of stable, popular literary conventions and the intuition of an unknowable world is one of the sources of the continuing vitality and flexibility of the Gothic novel⁵ ». L'insaisissable et l'invisible occupent ainsi une place d'importance aux côtés de composantes attendues. Pour cette raison, la religiologie, parce qu'elle est tentative de l'homme de se représenter l'inconnu, semble proposer une voie toute désignée à l'étude du roman gothique.

De ce fait, dans cette perspective d'étude, divers éléments se présentent non pas comme des formes figées vainement répétées par souci de facilité, mais bien tels

²⁵¹ William Patrick Day, *In the Circles of Fear and Desire*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1985, p. 15.

des symboles récurrents et révélateurs d'une vérité humaine. L'analyse religiologique parvient alors à montrer que les châteaux, piliers du décor gothique, représentent des axes sacrés et que toutes les composantes verticales du paysage illustrent la transcendance et le désir constant de l'homme de joindre le divin, qu'il situe au ciel. Les ruines qui meublent le paysage de ces romans, au contraire, rappellent l'échec de cette tentative et le bris de l'*axis mundi*. Les escaliers qui parcourent les châteaux offrent la possibilité de s'élever vers le ciel, alors que les seuils que les héroïnes hésitent parfois à traverser marquent le passage d'une étape à une autre. Les souterrains représentent la Terre-Mère et le retour vers l'origine et les labyrinthes soulignent la perte d'orientation et les obstacles qui jonchent la route de la connaissance de soi, alors que la lune, également symbole de féminité, est un rappel constant des cycles qui rythment la vie terrestre dans le temps profane. C'est toute une réflexion sur la place de l'homme dans le monde qui se fait jour à travers ces symboles.

De même, l'obscurité, le silence, la grandeur et le pouvoir, autant de moyens employés par les auteurs gothiques pour imprégner leurs œuvres de sublimité, donnent à leurs romans une atmosphère mystérieuse, mais font surtout éprouver aux personnages une expérience du sacré. Les mettant face à la force et à l'immensité de la nature qui les entoure, cette expérience ne leur est accessible qu'imparfaitement.

Ainsi les auteurs gothiques « employ the same structures, imagery, and methods of characterization because their works have a commun purpose –the exploration of human nature²⁵² ». C'est pourquoi, en ce qui concerne la profondeur psychologique des personnages, plus encore que des figures simplifiées et sans consistance, le tyran et l'héroïne gothiques devraient être compris comme des personnages archétypaux, car « [a] myth-bearing figure need not, indeed must not, display great individual complexity, for the more nearly a character is made to represent an individual human being such as we meet in every day life, the less it

²⁵² Elizabeth MacAndrew, *The Gothic Tradition in Fiction*, New York, Columbia University Press, 1979, p. ix.

will, in fact appear mythic²⁵³ ». Au terme de la présente étude, on découvre que l'analyse religiologique tend à mettre de l'avant les caractéristiques qui distinguent les deux personnages principaux, l'héroïne et le tyran, selon des concepts différents. En l'occurrence, les lieux symboliques traversés par les héroïnes, notamment le passage obligé à travers les souterrains, participent à la mise en place d'un périple initiatique qui conduit ces jeunes femmes vers une renaissance symbolique et vers le dénouement de leur quête identitaire. Sous cet angle, la notion d'initiation est fort pertinente dans l'étude de l'héroïne. Envisager les épreuves qu'elle surmonte comme un rite de passage vers l'âge adulte contribue en effet à justifier la souffrance et l'enfermement qui lui sont imposés et qui sont essentiels au déroulement d'une initiation. Les épreuves qu'elle affronte ne sont d'ailleurs pas uniquement extérieures, mais exigent aussi d'elle, qui est soumise aux aléas de la passion et aux prises avec une imagination souvent débridée, qu'elle développe sa force intérieure et sa raison, ce qui apparaît en accord avec les valeurs prônées à l'époque. De plus, concevoir son périple comme un rite initiatique permet d'interpréter le mariage final non comme un échec de la quête identitaire individuelle, mais bien comme une réussite dans l'optique de l'acceptation et de la préparation à assumer un rôle actif et nécessaire au bon fonctionnement la société et à la poursuite du monde organisé.

En ce qui concerne le tyran, le concept de personnage numineux permet de comprendre sa nature double, à la fois fascinante et terrifiante, et son lien avec le sacré qui s'organise dans une perspective différente de celle adoptée par l'héroïne. Alors que celle-ci poursuit sa quête dans le respect de l'ordre qui régit le monde profane et ses rapports avec le sacré, le tyran brise les limites en tentant d'intensifier sa relation avec le tout autre afin d'obtenir davantage de pouvoir. Il ose également commettre des transgressions, bousculer des tabous et réitère par ses actes la transgression originelle ayant provoqué la brisure initiale entre le temps profane et le temps sacré. Par conséquent, l'analyse religiologique de ce personnage permet de

²⁵³ *Ibid.*, p. 54.

d'affirmer son incidence sur l'invasion du chaos qui se trouve précipitée par les excès dont il se rend coupable, mais aussi de constater le prix qu'il lui faut payer pour ses choix égoïstes.

Dans un plan d'ensemble, on découvre que la renaissance de l'héroïne initiée, conduisant à la régénérescence de son monde, évite que le chaos ne prenne le pas sur l'ordre ; que sa quête identitaire semblable à celle de tout être humain trouve son dénouement dans l'acceptation de son rôle social ; que le collectif, tel que le prône la perspective religieuse, prend le pas sur l'individuel. C'est pourquoi l'égoïsme du tyran le condamne, bien qu'une possibilité de régénérescence demeure pour lui aussi, sans être actualisée dans le roman. Par conséquent, l'étude religiologique du roman gothique, en se penchant sur les deux principaux types de personnages à l'aide de concepts différents, affirme aussi les divergences entre l'école radclifienne et l'école frénétique, puisque l'une centre son intrigue sur l'héroïne alors que l'autre focalise sur le tyran. L'analyse sérieuse du roman gothique, qu'elle soit religiologique ou non, permet donc de se rendre compte que « [i]n this literature, the entire tale is symbolic²⁵⁴ ».

Ainsi, les citations ci-haut en font foi, l'analyse de certains chercheurs s'appuie sur des visées semblables aux miennes. Malgré les détracteurs, il demeure nombre de spécialistes du roman gothique motivés par la volonté de défendre la profondeur de ces œuvres. Leurs considérations tendent à rendre compte de la complexité du genre, tout comme l'analyse religiologique ici poursuivie cherchait à lui rendre ses lettres de noblesse en mettant au jour sa richesse par la révélation des symboles et des structures religieuses archaïques qui le parcourent et lui confèrent son universalité.

Malgré tout, les auteurs cités depuis le début de la conclusion, bien qu'ils partagent des prémisses semblables, parviennent à des conclusions autres puisqu'ils emploient des approches différentes. Pour Elizabeth MacAndrew, le gothique permet

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 8.

d'incarner dans des formes concrètes des concepts abstraits, à savoir le mal et le démoniaque : « Gothic fiction gives shapes to concepts of the place of evil in the human mind²⁵⁵. » Par conséquent, il s'agirait, plus encore que d'une symbolisation, d'une incarnation d'émotions ressenties mais non exprimées. La peur, par exemple, prendrait la forme de fantômes ou de monstres. De même, si le tyran incarne le mal, les héroïnes « are also frequently equated with Nature as earth-mother figures, and they embody a dilemma which is important in Gothic fiction : the question of what true innocence is and how it can be guarded²⁵⁶ ». Partant d'une interprétation semblable à celle développée dans ce mémoire ou à celle adoptée par les psychanalystes, elle tisse un lien entre l'héroïne et la Terre-mère, mais plutôt que d'aller vers une symbolique initiatique en lien avec les origines et l'inconscient, elle préfère insister sur la vertu d'innocence et de modèle moral que l'héroïne incarne à l'époque. Sur ce point, son approche est historique, tout comme celle de William Patrick Day. Selon ce dernier, les études touchant à l'inconscient ou à la transcendance négligent « the historicity of imagination²⁵⁷ » au profit d'une vision considérant le genre « as reflecting eternal aspects of human consciousness²⁵⁸ ». Sans contredire la pertinence d'une approche historique, il semble tout de même que si le contexte explique l'émergence d'un genre ou d'un courant et qu'il permet de constater l'originalité de cette littérature au moment de son apparition, c'est son universalité et non son ancrage historique qui lui procure ses qualités artistiques et humaines et qui fait, de cette manière, perdurer son intérêt. Rendre compte de la part du numineux dans la littérature gothique semble en ce sens une façon plus convaincante d'expliquer la fascination qu'elle exerce encore aujourd'hui.

De surcroît, pour Day, le monde gothique est sombre et souffrant. Il n'y a pas de régénération possible ni de transcendance : « In the Gothic fantasy [...] there is no

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 3.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 54.

²⁵⁷ William Patrick Day, *op.cit.*, p. 192.

²⁵⁸ *Ibid.*

ascent from the underworld, nor is a new Eden established there²⁵⁹. » Suivant ses conclusions, les quêtes d'identités amorcées échouent, les descentes ne mènent à aucune remontée et le chaos gagne, ce qui contredit l'analyse religiologique qui se veut plus optimiste. À son sens, la mort donne vie à une créature nouvelle, un vampire ou un monstre comme celui créé par Victor Frankenstein par exemple, et elle n'offre pas de rédemption. Il faut dire que le corpus de Day comprend les œuvres fondatrices de Walpole, Lewis, Radcliffe et Maturin, mais offre aussi une large place aux Stoker, Stevenson et Shelley et aux créatures de leur invention. Ces auteurs se distinguent déjà, à mon avis, par la forme aussi bien que par le contenu, de leur prédécesseurs desquels ils tirent toutefois une inspiration majeure. L'interprétation du roman gothique est donc appelée à connaître des nuances non seulement au gré des approches, mais aussi selon que les corpus cernés s'étendent sur une plus ou moins longue période historique. Le choix du corpus est alors particulièrement délicat.

Finalement, la présente analyse se distingue des précédentes d'abord par son approche –le point de vue religiologique étant rarement envisagé– mais surtout par son ampleur –les quelques auteurs ayant relevé la présence du numineux et l'expression de la transcendance dans le roman gothique s'étant limités à quelques pages ou ayant bifurqué vers des approches différentes. Elle révèle également l'omniprésence du sacré dans le roman gothique, visible notamment par la présence marquée du surnaturel qui, même lorsqu'il se trouve expliqué à la fin des romans radcliffiens, rappelle l'existence d'une réalité impalpable et indicible mais fortement ressentie par l'ensemble des humains de tous temps et de tous lieux. Le mystère est aussi sacré, non seulement parce qu'il est le suspense créé grâce à la mise en œuvre d'une poétique du caché, mais parce qu'il exprime le côté terrifiant et fascinant du numineux. L'expérience du sacré est de surcroît vécue par le biais du sublime et de la transcendance qui proposent une ouverture vers le tout autre. On remarque, en dernier lieu, que l'analyse des principaux termes communs à la définition du sacré et à celle

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 7.

du roman gothique conduit pour sa part à distinguer non seulement les romans radcliffiens des romans de l'école frénétique, mais bien les genres qui s'y trouvent en germe. En effet, l'intérêt pour le surnaturel a inspiré le fantastique tandis que le roman policier est tributaire du mystère. Quant à elle, la fascination pour l'horreur et la terreur a conduit à la naissance du roman d'épouvante.

Assurément, avec le roman gothique, le *muthos* retrouve une place que la raison, valorisée au siècle des Lumières, lui avait ravie. La pensée mythique manifestée dans cette littérature est d'autant plus essentielle qu'elle accompagne une désacralisation du monde et compense pour un besoin de religiosité qui ne sait plus comment s'exprimer :

[...] on est en train de comprendre que le symbole, le mythe, l'image appartiennent à la substance de la vie spirituelle, qu'on peut les camoufler, les mutiler, les dégrader, mais qu'on ne les extirpera jamais. Il vaudrait la peine d'étudier la survivance des grands mythes tout au long du XIX^{ème} siècle. On verrait comment humbles, amoindris, condamnés à changer sans cesse d'enseigne, ils ont résisté à cette hibernation, grâce surtout à la littérature²⁶⁰.

Ainsi, les mythes et symboles provoquant diverses résonances, ils rejoignent le personnel comme l'universel, le particulier comme le général, le *muthos* succédant perpétuellement au logos, comme le chaos succède incessamment au cosmos ou comme la vie précède une mort inéluctable. Le roman gothique demeure d'actualité même sous de fausses apparences de littérature sans profondeur, parce qu'il parle de tous ces aspects de la vie. Il continuera de ce fait à inspirer nombre d'auteurs et à fasciner les lecteurs.

²⁶⁰ Mircea Eliade, *Images et symboles*, Paris, Gallimard, 1952, p. 12.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus littéraire

Œuvres à l'étude :

LEWIS, Matthew Gregory. *Le Moine, Romans terrifiants*, Paris : Robert Laffont, Bouquins, 1984 [1796], p. 229 à 401.

MATURIN, Charles Robert. *Melmoth ou l'homme errant, Romans terrifiants*, Paris : Robert Laffont, Bouquins, 1984 [1820], p. 627 à 941.
_____, *Melmoth the Wanderer*, Londres : Penguin Books, 2000 [1820], 659 pages.

RADCLIFFE, Ann. *L'italien ou le confessionnal des pénitents noirs, Romans terrifiants*, Paris : Robert Laffont, Bouquins, 1984 [1796], p. 85 à 223.
_____, *Les mystères d'Udolphe*, Paris : Gallimard, folio classique, 2001 [1794], 905 pages.

WALPOLE, Horace. *Le château d'Otrante, Romans terrifiants*, Paris : Robert Laffont, Bouquins, 1984 [1764], p. 11 à 79.
_____, *The Castle of Otranto*, Londres : Penguin Books, 2001 [1764], 159 pages.

Corpus théorique

Ouvrages sur le roman gothique :

ABENSOUR, Liliane et Françoise CHARRAS (dir.). *Romantisme noir*, Paris : Éditions de l'Herne, 1978, 385 pages.

BAYER-BARENBAUM, Linda. *The Gothic Imagination, Expansion in Gothic Literature and Art*, London et Toronto : Fairleigh Dickinson University Press, 1982, 155 pages.

COURVILLE NICOL, Valérie de. *Le soupçon gothique : l'intériorisation de la peur en Occident*, Sainte-Foy : Presses de l'Université Laval, 2004, 303 pages.

DAY, William Patrick. *In the Circles of Fear and Desire. A Study of Gothic Fantasy*, Chicago et London : The University of Chicago Press, 1985, 208 pages.

HENNESSY, Brendan. « The Gothic Novel », *British Writers*, vol III, New-York : Charles Scribner's Sons, 1980, 346 pages.

KILLEN, Alice M. *Le roman terrifiant ou roman noir de Walpole à Radcliffe*, Genève : Slatkine Reprints, 1984, 255 pages.

LACASSIN, Francis. « Quand les statues saignaient du nez », *Romans terrifiants*, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 1984, p. I à XIV.

LE BRUN, Annie. *Les châteaux de la subversion*, Paris : Gallimard, folio essais, 1986 [1982], 291 pages.

LEVY, Maurice. *Le roman « gothique » anglais, 1764-1824*, Toulouse : Publications Faculté des lettres et sciences humaines de Toulouse, 1968, 750 pages.

LORD, Michel. *En quête du roman gothique québécois 1837-1860*, Québec : Nuit Blanche éditeur, 1994, 177 pages.

MacANDREW, Elizabeth. *The Gothic Tradition in Fiction*, New York : Columbia University Press, 1979, 289 pages.

RADCLIFFE, Ann. « On the Supernatural in Poetry », e-texte mis en ligne le 23 juillet 2002 tiré du *New Monthly Magazine*, volume 16, numéro 1, 1826, p. 145-152, en ligne, <<http://www.litgothic.com/Authors/radcliffe.html>>, consulté le 9 juillet 2007.

VARMA, Devendra P. *The Gothic Flame*, New-York : Russell and Russell, 1966, 264 pages.

VARNADO, S. L. « The Idea of the Numinous in Gothic Literature », Peter B. Messent (dir.), *Literature of the Occult*, Englewood Cliffs, N.J. : Prentice Hall, 1981, p. 51 à 56.

WILLIAMS, Anne. *Art of Darkness. A Poetics of Gothic*, Chicago : University of Chicago Press, 1995, 311 pages.

Ouvrages sur le roman gothique avec une perspective féministe :

FLEENOR, Juliann E. *The Female Gothic*, Montreal : Eden Press, 1983, 311 pages.

GILBERT, Sandra M. et Susan GUBAR. *The Madwoman in the Attic*, New Haven and London : Yale University Press, 1984, 719 pages.

Ouvrages d'histoire des religions :

ARMSTRONG, Karen. *Une brève histoire des mythes*, Montréal : Boréal, Les mythes revisités, 2005, 140 pages.

CAILLOIS, Roger. *L'homme et le sacré*, Paris : Gallimard, folio essais, 1950, 250 pages.

ELIADE, Mircea. *Images et symboles, essai sur le symbolisme magico-religieux*, Paris : Gallimard, Tel, 1952, 235 pages.

_____, *Mythes, rêves et mystères*, Paris : Gallimard, folio essais, 1957, 279 pages.

_____, *Le sacré et le profane*, Paris : Gallimard, idées NRF, 1965, 186 pages.

OTTO, Rudolph. *Le sacré, l'élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel*, Paris : Payot, Petite bibliothèque Payot, 1995, 238 pages.

PIERRE Jacques et Guy MÉNARD. *Guide pour la pratique de l'interprétation religiologique*, recueil du cours REL-1715, Département des sciences religieuses, COOP UQAM, 71 pages.

Autres ouvrages :

BRETON, André. *Limites non frontières du surréalisme*, Paris : NRF, 1937.

BURKE, Edmund. *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris : Librairie philosophique J.Vrin, 1990 [1757], 256 pages.

CAVALIERO, Glen. *The Supernatural and English Fiction*, Oxford : Oxford University Press, 1995, 273 pages.

LOVECRAFT, H. P. *L'épouvante et le surnaturel en littérature*, Paris : Christian Bourgois, 10/18, 1969, 184 pages.

MELLIER, Denis. *La littérature fantastique*, Paris : Seuil, Mémo, 2000, 62 pages.

PÉREZ-REVERTE, Arturo. *Le tableau du maître flamand*, Paris : Librairie générale française, Le livre de poche, 2003, 346 pages.

SHAFTESBURY (Earl of), Anthony Ashley Cooper. *Essai sur le mérite et la vertu, principes de la philosophie morale* (trad. de Denis Diderot), Paris, Alive, 1998 [1711, 1745 pour la traduction], 205 pages.

SILHOL, Léa et Estelle VALLIS de GOMIS. *Fantastique, fantasy, science fiction. Mondes imaginaires, étranges réalités*, Paris : Autrement, Mutation, 2005, 166 pages.